Ірына Шаўлякова



Сапраўдныя хронікі Поўні

артыкулы і рэцэнзіі



Мінск
«Літаратура і Мастацтва»
2011

УДК 821.161.3.09
ББК 83.3(4Беи)
Ш30

Шаўлякова, І. Л.
Ш30 Сапраўдныя хронікі Поўні : артыкулы і рэцэнзіі / Ірына Шаўлякова. — Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2011. — 184 с.

ISBN 978-985-6994-12-1.

Панарама літаратурнага працэсу першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя набудзе выразныя контуры, разгорнецца ў празрыстых заканамернасцях, прычынна-выніковых сувязях — некалі. Таму ж, хто назірае за быццём айчыннай літаратуры ў рэальным часе, кніга І. Шаўляковай, куды ўвайшлі артыкулы і рэцэнзіі розных гадоў, дае магчымасць ужо зараз скласці асабістае ўяўленне пра найноўшае беларускае мастацтва слова як пра свята Поўні, чые з'явы і постаці проста не маюць шанцаў не стацца знакавымі.

Кніга будзе цікавая чытачам прафесійным і амаль прафесійным, чытачам-«аптымістам» і чытачам-«скептыкам», чытачам-«сузіральнікам» і чытачам-«саўдзельнікам» — словам, усім тым, хто жыве ў літаратуры і жывы Літаратурай.

УДК 821.161.3.09
ББК 83.3 (4Беи)

ISBN 978-985-6994-12-1

СУТОННЕ

Архаіка і яе «філіялы»: *утульнасць* будучыні

Кожны новы «выбух у культуры», чарговы фінал чарговай эпохі ўсё больш імкліва набліжаюць нас да Пачатку, якім ёсць для Сучаснасці Архаіка. «*Сціскаецца прастора, як сіло*», — заўважыў паэт-філосаф Алесь Разанаў у «Паэме чырвоных вяровак». Між тым, «выгінаецца» ў кола і ***час***: пераблытваюцца карані будучыні і лістоўе памяці – і наступнае прарастае ў папярэднім.

Рухомая панарама сучаснай культуры пераконвае ў тым, што мастацтва не пагружаецца ў архаіку *на нейкі час* (як мяркуе К. Міле, «гісторык» французскага мастацкага авангардызму), яно хутчэй спрабуе апавядаць *не* пра ўласнае нараджэнне — і нязменна пераконваецца ў марнасці тых намаганняў.

У сённяшняй літаратурнай прасторы адзнакі адмысловай *архаізацыі* выяўляюцца на розных структурных узроўнях, што ёсць натуральным наступствам укаранёнасці самога тыпу мастацкага мыслення, які вызначае характар найноўшай культуратворчасці, у архаічным — «даміфалагічным» — светаадчуванні. Важна адрозніваць паняцці «*архаічнага*» і «*міфалагічнага*» мыслення, бо ўмоўнасць тэрмінаў не адмяняе якаснага адрознення мысленчага вопыту *Homo sapiens sapiens* (чыя «гісторыя» налічвае 30-40 тыс.

год) і *Homo sapiens* (якому, па самых розных падліках, аніяк не можа быць менш чым 50 тыс. год). Відавочна, што міф як *тып мыслення* не мог скласціся «раптоўна», гэтаму павінна было папярэднічаць працяглае назапашванне пазнаваўча-мысленчага вопыту. Вытокі самога міфа ўзыходзяць да архаічнага («даміфалагічнага») рытуалу.

На думку многіх даследчыкаў, рытуал больш старажытны, чым міф, бо формы рытуальных паводзінаў можна выявіць нават у жывёл. Сама сімвалічная прырода міфа, як і іншых, больш позніх формаў культуратворчасці, вынікае, такім чынам, са спецыфікі рытуальнай дзеі. Для архаічнага чалавека рытуал быў «сапрыродны акту тварэння, аднаўляў яго сваёй структурай і сэнсам і наноў адраджаў тое, што ўзнікла ў акце тварэння» (У. Тапараў). Рытуальная дзея мела, бясспрэчна, сакральны характар, разгортваючыся як «канцэпт» сімвалічных сэнсаў і аперацый, з дапамогай якіх людзі інтэрпрэтуюць сілы, што фармуюць аблічча свету і кіруюць гэтым светам.

Калі *рытуальнае* паходжанне «гатовых трафарэтаў» міфалагічнага мадэлявання свету старажытным чалавекам не выклікае пярэчанняў, дык сучасніку пагадзіцца з «трафарэтнасцю» і мысленчага тыпу, носьбітам якога ён з'яўляецца, і, адпаведна, плёну ўласных разумовых намаганняў, значна цяжэй.

Між тым, асобныя складнікі агульнай рытуалізаванасці найноўшай мастацкай свядомасці шматкроць акрэсліваліся ў навуковых (і *квазі*навуковых) рэфлексіях: напрыклад, канстатаваўся «паўфабрыкатны» характар не толькі масліту, але і сучаснага авангардызму, у тым ліку шэрагу плыняў, апантаных месіянскімі ідэямі ў дачыненні да нібыта «спарахнелай» традыцыі (канцэптуалізм, сацарт). Ахвяраванне *аўтарствам* (асобаснасцю) на карысць *аўтарытэту* (пазаасабовасці) мела наступствам узвядзенне цытатнасці, нават пэўнай «цэнтоннасці» ў ранг «анталагічнага» прынцыпу сучаснай словатворчасці; постмадэрновая інтэртэкстуальнасць пачала набываць рысы сапраўды *рытуальнага* ўшанавання тэкстаў, усвядомленых ды інтэрпрэтаваных Сучаснасцю ў якасці «сакральных», — і г. д., і да т. п. Цікава назіраць, як некаторыя

«прыёмы», што яшчэ ў творчай прасторы 1960-х — 1980-х гадоў уважаліся за адкрыцці літаратуры «аўтарскай», у мастацтве пачатку XXI стагоддзя асэнсоўваюцца як спадчына «калектыўнага бессвядомага», як адчужэнне індывідуальнасці ад самога акта творчасці: так, *міфалагема* сталася першаю ахвяраю татальнай «міфалагізацыі» гуманітарных ведаў, бо запазычанне ў міфа аднаго з матываў, тэмы ці яе часткі быццам перастала *ўсведамляцца* творцамі, якія раптам адчулі сябе рэтранслятарамі таемных сэнсаў, медыумамі эпохі Пост (якая ў прынцыпе можа расцягнуцца да памераў вечнасці).

Гэтаксама ўварванне ў найноўшую літаратуру рэмэйкаў незаўважна ператвараецца з наватарскага *прыёму* — у *топас*, «агульнае месца», што непазбежна вядзе да перамогі масавай вытворчасці над спараджэннямі індывідуальна-творчых актаў. Само паняцце рэмэйку сёння — з прычыны сваёй «сакральнай» прыцягальнасці для адпаведнай аўдыторыі — можа абазначаць бясконца многае і не азначаць анічога. Калі суадносіць яго з любою «апеляцыяй» да раней створанага *тэксту,* дык тады ўся вядомая нам гісторыя сусветнага прыгожага пісьменства асветленая пуцяводнаю зоркаю «рэмэйкавасці», бо яшчэ ў архаічным фальклоры сфармуляваліся практычна ўсе асноўныя прынцыпы канструявання мастацкага вобраза: структура метафары, прынцып метанімізацыі, прынцыповая схема сюжэта і г. д. Калі атаясамліваць рэмэйк з «перарабкаю» тэксту-асновы, дык, пры здольнасці сучаснае рэфлексіі не зважаць на «нюансы» ў карасканні да вяршыняў «універсальных ісцін», давядзецца пагадзіцца з «другаснасцю» такіх твораў, як, напрыклад, «Іосіф і ягоныя браты» Томаса Мана альбо «Уліс» Джэймса Джойса, чыя *арыгінальнасць, адзінкавасць* мне падаецца неаспрэчнаю.

Дый у найноўшай гісторыі літаратуры час ад часу з’яўляюцца творы, што вымагаюць ад чытача (крытыка і некрытыка) пільнасці. На першы погляд, «Старасвецкія міфы горада Б*» (2002) Людмілы Рублеўскай ці «У замак» (2004) Марыяны Грубер з лёгкасцю ўкладваюцца ў немудрагелістыя жанравыя каноны рэмэйкаў (антычных міфаў і «Замка» Франца Кафкі — адпаведна). Абедзве кнігі насамрэч ёсць

прыкладам «міфацэнтрычнай» літаратуры (спн. Рублеўская пазычае міфемы ў *класічнай* антычнасці, спн. Грубер — у *класічнага* ж мадэрнізму, што для «гісторыі-пост» таксама з'яўляецца своеасабліваю «антычнасцю», у сэнсе адмысловай «узорнасці»). Але «класіка» і для беларускай, і для аўстрыйскай пісьменніц ёсць не *тэрыторыя гульні*, але *сфера творчасці*, дзе апошняму паняццю вяртаецца яго аўтэнтычны, калі заўгодна — «архаічны» — сэнс: творчасць як дэміургічнасць, аднаўленне ў міфе (тут — «аўтарскім», выразна асобасным) «новanароджанага» сусвету.

«Міфалогія» сучаснага гуманітарнага досведу паступова пачынае функцыянаваць як інтэрпрэтацыйная сістэма, прызначаная для «перакладу» складаных культурных феноменаў у іх аднамерныя адбіткі-схемы: *нібыта* адно і тое ж, але сутнасць самой «аперацыі» роўная спробе пераканаць спажыўца «культурнай прадукцыі», што Ізаўра/Мануэла/Роса ці любая іншая гераіня кніжнага ці тэлевізійнага серыяла — *нібыта* Ганна Карэніна, а Біл/Джэк/Боб ці які заўгодна «рухавік дзеяння» ў творы жанру «action» ёсць версіямі (раўнавартаснымі ў мастацка-эстэтычных адносінах) тыпаў ваяроў, створаных Эрнестам Хемінгуэем, Эрыхам Марыяй Рэмаркам альбо Васілём Быкавым.

З другога боку, сустрэча Сучаснасці з Архаікай будзе азначаць і вяртанне чалавека ў іншы, адрозны ад сённяшняга, свет. Так, апазіцыя «жыццё — смерць» у мастацтве Новага часу асэнсоўваецца як пэўная метафарычная канструкцыя, але ж у архаічнай свядомасці смерць «не ёсць небыццё: рэальнасць яе непасрэдная і рэчыўная, як рэальнасць жыцця» (М. Лейтэс). Абвостранае адчуванне крызіснасці чалавечага быцця з'яўляецца непазбежным наступствам любога «злому» эпох, але з кожным новым «уварваннем дэкадансу» катастрафізм светаадчування ўзмацняецца — для сучасніка эсхаталагічнасць становіцца чыннікам паўсядзённасці.

У сферу прыцягнення *некрапалічнасці*, гэтага «знака якасці» *найноўшага дэкадансу*, трапляюць прадстаўнікі розных літаратурных традыцый, змушаныя часткова ахвяраваць уласнаю адметнасцю, аўтэнтычнасцю, «суверэнітэтам» —

падчас інтэграцыі ў агульналітаратурны *некропаль*, тапаграфіі якога сёння можна прысвяціць шматтомны збор твораў. Згадайма, напрыклад, раманы «Жыццё з таго боку» француза Д. ван Ковелера, «У гадзіну бітвы заўтра пра мяне згадай...» іспанца Х. Марыяса, «Хвароба Кітахары» немца К. Рансмайра, «Лёгкі сняданак у засені некропаля» І. Грошака, «Бог дробязяў» індыйскай пісьменніцы А. Рой, «Дом Духаў» чылійкі І. Альендэ, «Краіну Цудаў без тармазоў і Канец свету» японца Х. Муракамі; прозу, паэзію, эсэістыку беларускіх пісьменнікаў — А. Разанава, А. Жука, В. Казько, Ю. Станкевіча, Л. Галубовіча, Я. Рагіна, Ю. Голуба, Б. Пятровіча, В. Шніпа, А. Казлова, А. Мінкіна, А. Бадака, М. Клімковіча, Л. Сом, А. Глобуса, а таксама маладзейшых — Зм. Вішнёва, А. Бахарэвіча, М. Баярына, В. Жыбуля, В. Бурлак, В. Морт, В. Гапеевай, Зм. Пляна і інш. Смерці як фіналу жыцця — і як *іншаму* жыццю — ніколі не бракавала ўвагі з боку мастацкай славеснасці, але, бадай, ніколі яшчэ «тэрыторыя смерці» не асвойвалася літаратураю з такім... імпэтам. Гэта *калісьці*, скажам, «у першай палове XX стагоддзя, на Віленшчыне, людзі не паміралі, — сведчыць Тадэвуш Канвіцкі ў дакументальнай кнізе «Памфлет на самога сябе» (1995): «Не памятаю, каб у дзяцінстве ці ранняй маладосці хто-небудзь памёр. Натуральна, не абыходзілася без выключэнняў, і, верагодна, зрэдзьчас хто-ніхто ўпотайкі перабіраўся на той свет. Але ж наогул паміраць было не модна. <...> ...Толькі сучаснасць... дэмакратызавала чалавечую смерць. Сёння я ўжо безуважна, прыхлёбваючы гарбату, гляджу на пірамiды трупаў на тэлеэкране, як тое робяць мільёны маіх братоў, асуджаных на закланне».

Здаецца, ніколі яшчэ літаратары не адчувалі сябе ў «свеце-некропалі» так *утульна*: «Смерць для нас — другая маці. Калі чалавек тут мае братоў, ён можа мець іх і ў іншым свеце — ранейшых і новых» («Твар і патыліца»); «Калі чалавек нараджаецца на свет, ён трапляе ў магілу чарговага цела. Смерць, у пэўным сэнсе, — проста перапахаванне з адной магілы ў іншую» («Пахаваныя ў небе»). Працытаваныя тэксты — з кнігі Юрася Барысевіча «Alter Nemo» (2003) — уяў-

ляюцца своеасаблівымі эпіталамамі ў гонар шлюбу архаічнай эсхаталогіі і сучаснага «культурасофскага» досціпу. Калі ў творчасці былых бумбамлітаўцаў і сённяшніх літнеафітаў ***мартальнасць*** з'яўляецца адным са структураўтваральных паняццяў, дык пакаленне «Тутэйшых», што нагадвае *брацтва самотнікаў*, шануе традыцыю табуіравання, не-прамаўлення (без дай прычыны) імёнаў Нябыту. У кітайскай літаратуры III стагоддзя захоўвалася адметная разнавіднасць лірыкі — «Хаўтурныя песні» («Вань гэ») — трэнас паэта па сабе самім, які аднаўляў невыноснае, амаль фізічнае адчуванне ўласнай смерці і разлажэння. Сімптаматычна, што *некрапалічнасць* найноўшай мастацкай літаратуры, як правіла, *пазбаўленая «персанальнасці»*, своеасаблівай «фізіялагічнасці». (Тое было ўласцівае якраз для глыбокай Архаікі, «аднаўляемай» у тэкстах архаічных эпасаў, што папярэднічалі літаратурам нават «старой» Старажытнасці). Сёння *некрапалічнасць* найчасцей рэалізуецца ў вобразах-сімвалах, абстрагаваных амаль да аўталагічнасці (смерць як Вялікае Нішто і Нідзе, мегаполіс як «зона смерці», паміранне-зыход у наўмысна неакрэсленых дэкарацыях і г. д.): «...Гэта неба і зямля сальюцца // Там, дзе нас чакае небыццё. // Гэта ў байцы поўнасцю сатруцца // Межы паміж смерцю і жыццём» (А. Бадак). Смерць рытуалізуецца — і сучаснік адчувае палёгку: адчай вусцішы замяняецца страхам, да якога (маем вопыт!) можна прывыкнуць.

Знакі прысутнасці Архаікі (*быццам* «дробныя», *нібыта* «невыразныя») у нашым Сёння наўрад ці можна *пералічыць* — проста таму, што яны бесперапынна множацца, засяваючы «бледную ніву» (А. Разанаў) сучаснасці, якая спакваля ператвараецца ў **«філіял» Архаікі**, што ў хуткім часе паўстане рэальнасцю далёка не віртуальнаю. Але ж, наталяючыся навадэкаданснаю самотнасцю, прыгожае пісьменства ў сваім «жыццясмертным» узросце не звяртае ўвагі на ДРОБЯЗІ.

2007

«Партызан—XXI»:
стратэгія і перспектывы
прафесійнага выжывання

У гісторыі роднага прыгожага пісьменства, бадай, ніколі не бракавала творцаў, што выпраўляліся ў літаратуру як на вайну.

(Чарговы аргумент на карысць згаданага меркавання адшукваецца ў артыкуле Л. Рублеўскай і В. Скалабана «Паэт і бронза» («СБ», 25 чэрвеня 2005 г.): у стваральных 1930-х самі пісьменнікі ў дакладных запісках і пастановах мастацкую славеснасць наўпрост атаясамлівалі з *«літаратурным фронтам»*.)

Дык ці варта здзіўляцца, што айчынная літаратурная крытыка сёння нагадвае адмысловую ***партызаншчыну***: аблога — трайная (адсутнасць чытацкага піетэту, раздражненне пісьменнікаў плюс сумненні ва ўласнай жыццяздольнасці), «харчаванне» — больш чым сціплае (згадайма хоць бы пра планы выдання мастацкай літаратуры ацалелых пасля рэарганізацый ды ўзбуйненняў дзяржаўных выдавецтваў), перамога і тая мроіцца як надзвычай аддаленая перспектыва. Да ўсяго, калялітаратурная публіка ўпэўненая, што ў нас крытыкі НЯМА: маўляў, тое, што ёсць, — не крытыка, а так, сурагат, кампот з асабістай непрыязі і некранутай адукаванасцю інтуіцыі. (Гэтаксама, відаць, пакаленне маіх бацькоў запэўнівалі, што ў Савецкім Саюзе сексу быць не можа; дзякуй яму (пакаленню), што яно ў тое не паверыла!)

«Я ніколі нічога не плявузгаю пра літаратурную крытыку. Бо няма нічога горшага для пісьменніка, чым сутыкнуцца з яе адсутнасцю», — шчыра зазначае Мілан Кундэра ў кнізе філасофскіх эсэ «Парушаныя запаветы»; зрэшты, ён мае на ўвазе літаратурную крытыку як медытацыю, «глухую да няўмольнай хады гадзінніка сучаснасці, але гатовую абмяркоўваць творы, народжаныя год, трыццаць, трыста год таму». Між тым, айчынныя тэарэтыкі літаратуры акрэсліваюць *крытыку* як «від літаратурнай дзейнасці, мэта якой — даць ацэнку бягучым фактам літаратуры з пункту гледжання іх значэння для сучаснасці» (В. П. Рагойша. «Тэорыя літаратуры ў тэрмінах» (2001)).

На самай справе ў нас медытацыі з нагоды нават леташніх тэкстаў усё часцей набываюць *літаратуразнаўчую* інтанацыю ды пафас. Калі згадаць пра адсутнасць здаровай барацьбы, суперніцтва навуковых школ у беларускім літаратуразнаўстве (з прычыны адсутнасці саміх «школ» — як формы множнага ліку), тое можна вытлумачыць даволі аптымістычна. *Можна было б* вытлумачыць — калі б не дэфіцыт рэальна *дзейсных* крытыкаў, што ўтварыўся ці то ў выніку агульнага дэмаграфічнага крызісу, ці то з прычыны заняпаду прафесійнага альтруізму як стрыжня «крытычнага» маральнага кодэкса. Сталыя калегі спакваля (і з відавочнай ахвотаю!) дэзерціруюць у нетры *акадэмічнага* (*універсітэцкага*) літаратуразнаўства, адкуль іх не вымантачыць ні самы ўвішны рэдактар, ні самы спакуслівы — у сэнсе магчымасці прадэманстраваць, хто насамрэч дурань — «шкандаль». Юныя філолагі (калегі патэнцыяльныя) ацэньваюць сітуацыю адэкватна, г. зн. імгненна ўсведамляюць бесперспектыўнасць спадзяванняў на хуткі поспех — і рэцэнзіі папісваюць у вольны ад ТВОРЧАСЦІ час. Сучасным беларускім пісьменнікам не доўга, бадай, давядзецца наракаць на сённяшніх крытыкаў («дацкіх», «мондрых», «прымітыўных», «незразумелых» ці любых іншых) — бо яны як літаратурны від хутка павыведуцца, насуперак распаўсюджанаму літаратарскаму міфу, паводле якога больш за палову (ці, прынамсі, не менш за палову) ад усяе колькасці сяброў прафесійных пісьменніцкіх арганізацый складаюць менавіта гэтыя крывасмокі, што паразітуюць на целе арыгінальнай мастацкай славеснасці.

Нават лёгкая вандроўка па старонках сённяшніх літаратурна-мастацкіх часопісаў ды некаторых газет, дзе прысутнасць крытыкі акрэсленая больш-менш стала, дазваляе меркаваць, па-першае, пра зніжэнне актыўнасці і адначасовае звужэнне кола *прафесійнай* літаратурнай крытыкі; па-другое, пра выцясненне «пісьменніцкай крытыкі» псеўдакрытычнымі рэфлексіямі літаратараў, што і ў якасці пісьменнікаў (паэтаў/празаікаў/драматургаў) адносна здзейсніліся; па-трэцяе, пра жывучасць беларускай крытыкі наогул і пра адносную жвавасць сённяшняй.

Апошні пункт муруецца неаспрэчнаю адданасцю прафесіі адзінак, такіх, напрыклад, як Леанід Галубовіч альбо Алесь Марціновіч, прычым калі актыўнасць першага фігуранта яшчэ можа быць вытлумачаная непасрэднымі службовымі абавязкамі рэдактара аддзела крытыкі, дык надзвычайная плённасць другога бачыцца амаль... альтруізмам. Нягледзячы на паэтычнае мінулае сп. Галубовіча, ягоныя тэксты ў большасці сваёй не стасуюцца з паняццем памянёнай «пісьменніцкай крытыкі», як, зрэшты, і тэксты Людмілы Рублеўскай, што ці не кожны раз дэманструе цуды псіхатэрапеўтычна-эстэтычнай эквілібрыстыкі, пераконваючы насамрэч масавую аўдыторыю «Советской Белоруссии» ў карыснасці далёка не «дыетычнай» для масавага літспажыўца «прадукцыі».

Між тым, калі б гіпатэтычная «*Ліга прафесійных крытыкаў»* раптам сталася рэальнасцю, была б яна хоць і нешматлікаю, але, напэўна, каларытнаю. Так, нягледзячы на пашанотны ўзрост, даволі энергічна адгукаецца на бягучы літаратурны працэс Дз. Бугаёў; менш імпэтна, але ўсё ж бяруць у ім удзел У. Гніламёдаў, В. Рагойша, Т. Шамякіна, Е. Лявонава, А. Бельскі, І. Запрудскі, а вось А. Сямёнава (у якой крытычны талент умацоўваўся вопытам рэдактара), на жаль, абзываецца на ўласна крытычных «форумах» усё радзей, як і М. Мушынскі, В. Жураўлёў, М. Тычына, Л. Сінькова, Г. Тычка, І. Штэйнер, І. Афанасьеў, І. Багдановіч, С. Кавалёў — і мно-о-огія іншыя, для якіх, відаць, вернасць фундаментальным даследаванням (ці асваенне ўласна мастацкіх нетраў) сталася вышэйшай за зманлівыя спакусы *бягучай* крытыкі. Зрэшты, дзейнасць і, галоўнае, *дзейснасць* тых жа Ганны Кісліцынай ці Лады Алейнік сведчаць пра тое, што адно зусім не абавязкова выключае другое, іначай: можна прысуседзіць літаратуразнаўчую заглыбленасць — да крытычнага досціпу. І лёгка! (Мабыць...)

Нежартоўнасцю намераў уражваюць публіку (раздражняюць/палохаюць/насцярожваюць/захапляюць — што залежыць, па маіх назіраннях, ад нерэалізаванага крытычнага тэмпераменту канкрэтнага чытача) Сяргей Грышкевіч ды Анатоль Трафімчык, Даніла Жукоўскі ды Дзмітрый Сераб-

ракоў, Жанна Капуста ды Ціхан Чарнякевіч... Калі сп. Грышкевіч уяўляецца крытыкам-халерыкам — з усімі наступствамі, ад бліскучых адкрыццяў да прыступаў мізантропіі, дык сп. Трафімчык (па кантрасце?) падаецца ўмеркаваным сангвінікам з рэцыдывамі меланхалізму. У параўнанні з імі сп. Жукоўскі ды сп. Серабракоў выдаюць на адмысловых снобаў (цяжка сабе ўявіць, каб яны са шчырым імпэтам палемізавалі, напрыклад, пра раман З. Дудзюк ***(нічога асабістага!)***) ці на пераборлівых кавалераў. Зрэшты, згаданая пераборлівасць мне падаецца матываванаю: калі адны крытыкі ахвяруюць жыццё на алтар традыцыяналізму, ці могуць застацца без пільнага нагляду тыя, хто традыцыйна з традыцыяналістамі змагаецца?..

Зручна было б панаракаць на абмежаванасць месцаў для прафесійнай рэалізацыі: уявіце сабе мачыху з ранняй савецкай экранізацыі «Папялушкі» ў выкананні Фаіны Ранеўскай («Шкада, каралеўства малаватае, разгарнуцца няма дзе!») — і зразумееце, чаму вышэй згаданае шкадаванне варта ўспрымаць як пагрозу. Надрукаваць прыстойны (тут: хаця б асмужаны аўрай прафесійнай дасведчанасці, без відавочных абразаў ды істэрык) крытычны тэкст у большасці сённяшніх літаратурна-мастацкіх выданняў намнога прасцей, чым празаічны ці паэтычны — асабліва калі ў рэдакцыйным партфелі не маркоціцца крытыкаў раман ці вянок санетаў. Рэдактары часопісаў надзвычай шануюць адказных і абавязковых крытыкаў, а ўжо аддзел крытыкі штотыднёвай газеты памятае ўсе іх дні нараджэння і графікі адпачынкаў! Праўда, рана ці позна высвятляецца, што крытыку ўласцівыя тыя ж слабасці, што і майстрам арыгінальных жанраў. Стомлены ад змагання з «феноменамі» бягучага літаратурнага працэсу, укручаны ў мітрэнгі паміж «геніямі» і «талентамі», ён пачынае марыць, а з часам — актыўна марыць — пра ўласную кнігу. Як водзіцца, мары — нават крытычныя — церпяць паразу ад суровай рэчаіснасці.

Навошта выдаваць літаратурна-крытычныя тэксты асобнаю кнігаю? З нашым — *крытычным* — шчасцем яна выйдзе год праз дзесяць пасля таго, як трапіць у дзяржаўнае выдавец-

тва. У той час, калі, напрыклад, зборнікі прозы (*праўда жыццця*, так патрэбная людзям) вылежваюцца не адну пяцігодку, нават адносна аператыўнае выданне кнігі крытыкі будзе выглядаць патураннем «інтэлігенцкім бздурам» (пра якія ў адным з лімаўскіх круглых сталоў згадваў П. Васючэнка, калісь дзейсны крытык, які ў нашым сёння здолеў «забранзавець» адразу на двух, што там — на трох! — пастаментах: літаратуразнаўчым, драматургічным і празаічным). У абсягу апошніх двух-трох год выйшла (і тое ў прыватным выдавецтве!) адна кніга, якую можна назваць уласна літаратурна-крытычнай — гэта «Blonde Attack» Ганны Кісліцынай (Мінск, «Логвінаў», (2003), «зборнік артыкулаў, эсэ, літаратурных партрэтаў, напісаных за апошняе дзесяцігоддзе» і густоўна запакаваных у ружовае футра (на вокладцы — не зусім мірна, як сведчыць назва, настроены крытык у касцюме зайчыка).

А між тым нават адносна рэгулярнае выданне кніг ці зборнікаў літаратурнай крытыкі мае сапраўды *практычную* карысць, бо:

а) падобная кніга ўспрымаецца як хроніка таго, як, куды і навошта ідзе *працэс*;

б) дазваляе яшчэ больш эканоміць на невыданні вучэбных дапаможнікаў і матэрыялаў па *сучаснай* беларускай літаратуры;

в) дае шанц кожнаму грамадзяніну нашай рэспублікі стаць буйным спецыялістам у роднай (і не толькі) найноўшай літаратуры ў сціслыя тэрміны;

г) камусьці прыносіць адрэналіну не менш, чым прагляд крымінальнай хронікі/меладрамы.

Калі б мелася нават прывідная надзея на тое, што крытыка ў выдавецкіх перспектывах ураўняецца ў правах хаця б з «дзённікавай» славеснасцю літпадлеткаў ці з «мемуарамі» літмоладзі, спіс рэальнай карысці ад выданняў бягучай крытыкі варта было б працягнуць. Аднак няма канкурэнтаў у сённяшняга беларускага літаратурнага крытыка ў справе рэалістычных адносінаў да наяўнага літаратурнага жыцця і яго ных стваральнікаў. Таму рэдкі калега траціць імпэт на ўпарадкаванне прафесійных мараў, а мудра скарыстоўвае візіты

натхнення, каб зразумець, каторая вялікая сярмяжная праўда абумовіла шматкілаграмовую вагу шыкоўнага (у паліграфічных адносінах) зборніка дэтэктываў, а каторая — выданне на амаль туалетнай паперы фундаментальнай працы, прысвечанай гісторыі сусветнага мастацтва (з ілюстрацыямі).

Будзеш у нас мудрым: не ўмееш — навучаць, не хочаш — прымусяць...

2007

Партрэт без Героя

Цярплівасць у спісе дабрачыннасцяў сучаснай публікі туліцца дзесьці ў хвасце. Ніхто, натуральна, і не спадзяваўся, што чытацкая аўдыторыя будзе пакорліва назіраць за «творчымі пошукамі», ідэйнымі мітрэнгамі ды ўнутрыцэхавай валтузнёй — і за тое дзякаваць ды кланяцца. Літаратурны працэс свецкай хронікі не канкурэнт, і чым можа здзівіць пісьменнік на фоне дзівоснай размаітасці арыентацый і бесталаннасцяў «зорак»? Яго, бадай, можа ўратаваць толькі адно: тэрміновае і арыгінальнае задавальненне важнейшай прагі публікі — прагі куміраў.

* * *

Вам трэба Герояў? Іх ёсць у нас. Толькі мала. І тыя, што ёсць, драбнейшыя за колішніх, вельмі адносна да іх падобныя. А папраўдзе — дык непадобныя зусім. Сённяшняе прыгожае пісьменства абыякавае да Герояў, яно ўшаноўвае **дзівакоў**. Ніколі яшчэ вобраз-персанаж не быў такім размытым, зыбкім, *няўлоўным* — не толькі для чытача, але і для самога аўтара.

Характар адносінаў з сучаснасцю вызначаецца супадзеннем памкненняў той ці іншай асобы са славутым «духам эпохі» — ці, наадварот, немагчымасцю прымірыцца з ім. Адпаведна, стасункі чытача і тэкста складваюцца ў залежнасці ад здольнасці пэўнага эстэтычнага тэмпераменту

суадносіць сваю ўласную *экстрымнасць* з *экстрэмальнасцю* канкрэтнай літаратурнай сітуацыі. Напрыклад, сённяшнія беларускія *культуросафы* (што дзівосным чынам спалучаюць паважнасць філасофскага мыслення з культуралагічнаю ўвішнасцю — і віртуозна спалучаюць урачыстасць метафізічных дыспутаў з порсткасцю «інтэлектуальнага хіп-хопу») намнога больш рашучыя ў ацэнках ды намерах, у тым ліку і наконт долі «чалавека літаратурнага», чым празаікі, паэты, драматургі і нават... крытыкі. Менавіта ў артыкулах ды эсэ В. Акудовіча, І. Бабкова, Ю. Барысевіча, Я. Рагіна ўзводзіцца манумент «*Я-знікомаму*» («“Я” — гэта нашае ***alter nemo***, светлы цень нашага «ніхто», — сцвярджае сп. Барысевіч у тэксце «Твар і патыліца»). ***Эга****цэнтрычнасць* аказваецца настолькі шматаблічнаю, што адным з яе «твараў» цалкам можна лічыць адсутнасць якога-кольвечы аблічча.

Мастацкая практыка найноўшага беларускага пісьменства бачыцца ідэальнаю ілюстрацыяй да тэарэтызаванняў айчынных культуросафаў. Зварот да твораў тых маладых аўтараў, якім эстэтычная ***рэ***валюцыя відавочна падаецца больш утульным асяродкам, чым эстэтычная **э**валюцыя (А. Бахарэвіч, І. Сін, Зм. Вішнёў, В. Жыбуль, В. Бурлак, В. Морт, В. Трэнас, Зм. Плян і інш.), дазваляе сфармуляваць сутнасць героя «найноўшых»: «*чалавек* роўны *Я*, *Я* роўнае ўніверсуму», які яны імкнуцца не проста анатаміраваць, але раскласці на «атамы сэнсу».

Глабальнае супрацьстаянне дзвюх эстэтык — ушанаванне суб’ектыўнасці ў процівагу страце суб’ектыўнасці — у беларускай літаратуры канца XX — пачатку XXI стст. выяўляецца даволі яскрава падчас супастаўлення эстэтычнага поля «Тутэйшых» — і «БумБамЛіту» ды «Другога фронту мастацтваў». Калі «Тутэйшыя», пры ўсёй рознаскіраванасці іх мастацкіх зацікаўленняў (ад «неарамантызму» Л. Рублеўскай, В. Чаропкі, В. Шніпа — да антыўтапічнага «канструктывізму» А. Глёбуса, С. Дубаўца, А. Мінкіна, І. Сідарука) усё ж мелі на ўвазе магчымасць выратавання *чалавека* праз аднаўленне цэласнасці яго асобы, дык «бумбамлітаўцы», што абвясцілі пра сябе грукатам і негуманнымі адносінамі да па-

збаўленых пачуцця гумару літабываццеляў, з энтузіязмам паўдзельнічалі ў хаўтурах па *чалавеку*. На думку ***я***-героя «рамана ў фантазіях» П. Гаспадыніча (насуперак гістарычнай праўдзе, таксама «бумбамлітаўца» — не па «пашпарце», але паводле палкасці творчых мараў), «у свеце любоў да мёртвых выцесніла нянавісць да жывых» («Цэзар будзе жыць»). Трыумф нябыту, няхай сабе і «персаніфікаванага», не прадчуваецца — ён *канстатуецца*.

Не выклікае пярэчанняў думка, што новая беларуская літаратура ўгрунтаваная ў пафасе адраджэння нацыянальнай *самасці*, чыё разбурэнне раўназначнае знікненню таго агульнанацыянальнага ідэалу, які нельга «прыдумаць» ці «стварыць» па загадзе. Беларускія літаратары розных пакаленняў і «эстэтычных арыентацый», быццам насуперак упэўненасці ва ўласнай раз'яднанасці, упарта імкнуцца выбудаваць такі *«нацыянальны космас»*[1], дзе аўтэнтычнае, самабытнае лучылася б з агульначалавечым. Аднак законы роднага літаратурнага шоу нельга зразумець па аналогіі з іншымі сферамі культурнай вытворчасці. Чым больш ускладненая структура твора, чым больш відавочнай паўстае ягоная «мадэрновасць» (што ўважаецца за непачцівасць да «простага чытача», які вось-вось мог бы стаць «масавым»!) — тым менш у аўтара шанцаў адчуць да ўласнай кнігі нават *каля*літаратурную зацікаўленасць. Зрэшты, любы ***беларускі*** пісьменнік (хоць класік, хоць неафіт) можа цвёрда разлічваць на агульнанароднае захапленне ягоным творам... але не ў гэтым жыцці. З прычыны герметычнасці быцця айчыннага прыгожага пісьменства *рэальныя* яго прыхільнікі хоць і нешматлікія, затое, як правіла, ужо самою цікавасцю да *беларускай* кнігі супадаюць з літаратарам у галоўным — у *беларускасці*, таму і здзяйсняюцца як сапраўдныя ***су***-аўтары. Павольная, але няспынная *герметызацыя* літаратурнага працэсу ўрэчаўляецца ў

[1] Вось яшчэ паняцце, што нязменна бянтэжыць, а то і раз'юшвае тых гісторыкаў, фізікаў, хімікаў ды палітолагаў, якіх службовыя абавязкі змушаюць «разбірацца» ў доследзе (а, хутчэй, з доследам) літаратуразнаўцаў.

сістэмным перараджэнні *ўнутранай формы* нацыянальнай словатворчасці. У прыватнасці, збіральныя вобразы-персанажы, што ўспрымаюцца ў якасці «эталонаў» таго альбо іншага пакалення, пры ўсім іх красамоўным, на першы погляд, непадабенстве, не здолеюць схаваць свайго паходжання ад *беларуса*, які ўжо ў момант усведамлення сябе беларусам абірае долю і жыццё чужаніцы.

Так, сукупны герой «радыкальна» настроенай літаратурнай моладзі — увасабленне **чалавека-гульца**, аматара гульняў *спецыфічна стваральных*, пра што сведчаць ужо назвы зборнікаў А. Бахарэвіча («Практычны дапаможнік па руйнаванні гарадоў» (2002)), Зм. Вішнёва («Трап для сусліка, ці Некрафілічнае даследаванне аднаго віду грызуноў» (2002)), Зм. Пляна («Таксідэрмічны практыкум»(2004)), В. Трэнас («Цуд канфіскаванага дзяцінства» (2005)).

У адрозненне ад цяперашніх «найноўшых», экс-«найноўшыя», трыццаці-саракагадовыя пішуць пра **чалавека-з-кім-гуляюць** (лёс, гісторыя, жыццё і т. п.). Калі ўявіць свет як Логас, мову, сістэму сімвалічных кодаў, дык такі чалавек апынецца часткаю «залежнага стану», «пасіўнай канструкцыі». «Душа, непазбыўны цяжар, націснула, быццам гіра, нібыта горб, бы нанос. Калі разнявольваўся, калі, выключна ад стомы, ён больш не мог дрыгацца, ён раптам адчуваў гэты таямнічы груз, які ён быў асуджаны валачы вечна. Дзеля таго, відаць, і жыве чалавек...». Прыведзеная «формула экзістэнцыі» з’явілася за некалькі дзесяцігоддзяў да эпохі-эпілога, эпохі-пасляслоўя, эпохі-каментара — у рамане «Лаві момант» амерыканскага пісьменніка Сола Белоў, якому Нобелеўская прэмія ў галіне літаратуры была прысуджаная якраз за спалучэнне ў ягоных творах пранікнёнага разумення чалавека і тонкага аналізу сучаснай культуры. Нашы пісьменнікі сярэдняга — *сярэдзіннага* — пакалення, якія марылі запоўніць літаратурную прастору *беларускасцю* і «мелі сілы, каб тое зрабіць, але не зрабілі»; адчувалі, што «гэта патрэбна, але наіўна лічылі, што напісанне дэтэктываў ды іншай маскультавай літаратуры — спроба наблізіць чытача да беларушчыны» (П. Васючэнка), — засяляюць свае раманы і

паэмы, аповесці і п’есы, апаведы і эсэ героямі, якія ўсведамляюць уласную адухоўленасць як КРЫЖ, нейкі свяшчэнны праклён. Яны пішуць пра Беларусь... якой няма, чый вобраз у іх жа на вачах страчвае рэчыўнасць, адлятае аблачынкай у вырай *няспраўджанасцяў*. Ці не таму некаторыя з іх гэтак паслядоўна выяўляюць цікавасць да гістарычнай прозы, звяртаючыся да падзей і людзей выключных, ахутаных арэолам не проста гераічным, але героіка-трагедыйным, ахвярна-пакутніцкім — як, напрыклад, В. Чаропка ці Л. Рублеўская. Між тым, калі названыя пісьменнікі схільныя паказваць свайго героя ў канкрэтным гістарычным кантэксце, дык У. Арлоў, чыя гістарычная проза бачыцца Аксане Дарагакупец (аўтару арыгінальнага даследавання «Тэндэнцыі рамантызацыі і інтэлектуалізацыі ў сучаснай беларускай гістарычнай прозе») «узорам агульнай эвалюцыі ад фактаграфічнага, канкрэтна-гістарычнага, лакальнага паказу гісторыі... да больш інтэлектуальнага, умоўна-метафарычнага светаадчування», стварае героя *пазачасавага*, які «можа жыць і дзейнічаць у любую эпоху, як у мінулую, так і сучасную». У сваю чаргу старэйшае пакаленне працуе над стварэннем вобразаў не столькі выключных, колькі заўважных — да манументалізму (маюцца на ўвазе найперш цэнтральныя персанажы гістарычных аповесцяў і раманаў В. Іпатавай, Л. Дайнекі, Г. Далідовіча, В. Коўтун). Але нават героям «манументалізаваным», калі яны народжаныя *сучаснай* беларускай літаратураю, спакой не пагражае. Незалежна ад таго, належыць персанаж «гісторыі» ці «найноўшасці», ён перадусім — **чалавек-што-ідзе**. Зрэшты, ён амаль бесперапынна «азіраецца» — асабліва ў творах апошніх дзесяцігоддзяў пісьменнікаў старэйшага пакалення (зб. І. Шамякіна «Сатанінскі тур» (1994), кніга В. Быкава «Парадоксы жыцця» (2004)). Зазірнуўшы ў будучыню, патрыярхі нацыянальнай літаратуры знаходзілі ў ёй... адсутнасць будучыні, адмысловай перспектывы жыццятворчасці — здольнасці чалавека самому ствараць асабісты «сусвет», крохкі і разам з тым грандыёзны.

Героі сучаснай беларускай літаратуры хворыя на непазбыўную віну — перад блізкімі, каханымі, перад наро-

дам і гісторыяй. Але асабліва вострую віну адчуваюць яны ў дачыненні да свайго **Я** — з прычыны ўласнае ж адзіноты, «забіць якую — азначае забіць сябе» (Б. Пятровіч). Калі ў творах першых рускіх постмадэрністаў «контуры, што выразна акрэсліваюць чалавека, нібыта размываюцца, у адным «я» аказваецца мноства «я»; з другога ж боку, суб'ект наогул «выпараецца», замяняецца канструкцыяй з канцэптаў» (І. Скарапанава), дык у творах беларускіх пісьменнікаў эпохі спелага (а некаторыя мяркуюць — недаспелага) постмадэрнізму сукупны герой уяўляецца носьбітам адзіноты як idée fixe, што ўбірае мноства «індывідуальных» адценняў і праяў: ад нястрымнага рэфлексавання да мізантропіі.

Персанажы самых розных пісьменнікаў нярэдка аказваюцца ўкручанымі ў спецыфічна беларускую форму бунту — у *эміграцыю*. У адных выпадках гэта «эміграцыя ў нябыт» (згадайма «Смерць нацыяналіста» А. Кудраўца, «Бунт незапатрабаванага праху» В. Казько, «Імя ценю — Святло» А. Брава і інш.); у іншых — унутр уласнага **Я** (надзвычай паказальны ў гэтым сэнсе паэтычны зборнік А. Бадака «Маланкавы посах» (2004)). У выбуховай лучнасці *ratio* и *emotio* нараджаецца асоба, якой наканавана мецць Радзіму — і шукаць шляхі да прывіднай Айчыны…

* * *

Калі б усю разнастайнасць вобразаў-персанажаў якойсьці літаратурнай традыцыі можна было б змясціць у межах аднаго артыкула, само прыгожае пісьменства мы мусілі б уважаць не за *творчасць*, але за *вытворчасць*. Таму абмяжуемся пазначэннем найбольш важных рысаў герояў, што насяляюць родную літаратурную прастору і фарміруюць яе *чалавечае аблічча*.

Калі-нікалі пісьменнікам удаецца адолець смутак па мінулым, самоту па магчымым і роспач ад спецыфічнага разумення «гуманізму» калегамі па пяры. Тады яны абвострана адчуваюць, як важна сфармуляваць калі не дасканалы, дык хаця б збалансаваны «*вобраз Нацыі*», што мог бы стацца архетыпам найноўшай беларускай культуратворчасці і які ў мастацкім тэк-

сце выяўляецца (у шэрагу іншых «матэрыяльных знакаў») праз персанажаў як носьбітаў *самасці*, ядра асобаснасці.

«Чалавек — вялікі. Чалавек — трагічны. Чалавек — камічны», — у гэтай фразе літаратуразнаўцам А. Андрэевым акрэслены генератар цэльнасці чалавека, якім, уласна, з'яўляецца ягоная супярэчлівасць, унутраная нераўнавагу. Мастацкае слова, *слова-вобраз* ператварае шлях *мяне* да **МЯНЕ**, прынамсі, у пакуту... згарманізаваную. Да таго ж высвятляецца, што тваё прыватнае пекла з табою падзяляюць нават не асобныя людзі — народы, бо «кнігі як губкі; на першы погляд, яны невялікага памеру, порыстыя, іх тканіна мае ўласцівасць уцягваць бясконцую колькасць лёсаў, нават паглынаць цэлыя народы» (Г. Петравіч). Бо многія *сённяшнія* кнігі — «вежы вавілонскія»: выштукоўваюцца з募 марою пра вечнасць, з цяжкасцю *перарастаюць* сябе (пераժываюць той тэрмін, што спатрэбіўся для іх напісання) і бесперапынна агаломшваюць дзівоснаю стракатасцю — звязанаю часцей з правапісам ды пунктуацыяй, чым з Героямі.

2005

ГЕРОІ (БЕЗ ПАРТРЭТАЎ)

Маланкавыя будні самотнага сонца:
Практычная (ілюстраваная) уфалогія

Сучаснае беларускае літаратуразнаўства, і асабліва тое яго адгалінаванне, якое па волі нялітасцівага навуковага лёсу мусіць даследаваць бягучы літаратурны працэс, паўстае сапраўднай *уфалогіяй*. Не ў апошнюю чаргу — дзякуючы сённяшняй літаратурнай крытыцы. Ёй роўных няма, бадай, толькі ў адным — у справе пераконвання айчыннага пісьменніка і чытача ў тым, што іх няма. Калі ж штосьці/хтосьці і мільгае ў нетрах мастацкай славеснасці, дык гэта (аргументавана) раяць уважаць не за аб’ектыўную рэальнасць, але за містыфікацыю ці байкі людзей маладасведчаных, якім веры даваць не варта.

Заўважым, што ў працэсе «ўфалагізацыі», які закранае і роднае прыгожае пісьменства, ахвотна бяруць удзел самі пісьменнікі. Напрыклад, толькі лічаныя «гультаі», якія належаць да ўмоўнага літаратурнага пакалення *саракагадовых*, не засведчылі, што іх пакаленне крытыка сумесна з літаратуразнаўствам «таленавіта прафукалі», г. зн. пісалі пра *саракагадовых* (оптам і ў розніцу) так рэдка, млява і някідка, што тыя (40-гадовыя) мусяць пагаджацца на ўласныя метафізічныя хаўтуры, спакваля раствараючыся ў паветры — не раўнуючы *фэйры*, размаітыя звышнатуральныя істоты, перасаджаныя на родны грунт з

фальклору германскіх ды кельцкіх народаў. Да ліку тых адзінак, хто на скрушную перспектыву ўласнага «знікнення» ніяк дагэтуль не адрэагаваў, належыць Алесь Бадак — хоць ён, нарадзіўшыся ў 1966 годзе, якраз мае законнае права абурацца з нагоды зацятага ігнаравання літтэарэтыкамі літпрактыкаў.

Маўклівасць **паэта** Алеся Бадака цягам спрэчак, якія пачынаюцца з разваг над лёсам Літаратуры, а вынікам маюць персанальныя прэтэнзіі тыпу «сам дурны», тлумачыцца тым, што ён унікнуў адмысловай *метэазалежнасці*: ён ёсць (усведамляецца) **творцам** — незалежна ад таго, прамаўляецца ягонае імя ці не, і ён **мае твор** — незалежна ад таго, куды дзьме герменеўтычны вецер. Працягласць жыцця гэтага твора не залежыць ад колькасці спароджаных ім інтэрпрэтацый, бо «словы» (вершы ды паэмы) сп. Бадака, як правіла, усё ж цікавейшыя за самыя дасціпныя «пасляслоўі».

Зрэшты, у няпростых варунках сучаснай крытыкі і жанр адмысловага «эпілога», ці, што падаецца больш дакладным у дачыненні да *сярэдзіннага* пакалення — ***«бенефісу»***, — бачыцца не менш запатрабаваным, чым аглядна-панарамныя артыкулы альбо рэцэнзіі, якія мацуюць веру не толькі ў наяўнасць, але і ў адносную жвавасць айчыннага літаратурнага працэсу. Згаданы літаратурна-крытычны «бенефіс» не ёсць «творчым партрэтам пісьменніка» — з абавязковымі агледзінамі жыццёвых дасягненняў і неадменнымі ў нашых выданнях фотаздымкамі. Французскае слова *bénéfice*, якім сёння называюць спектакль у гонар аднаго з удзельнікаў, што сімвалізуе прызнанне заслуг артыста, літаральна азначае ‘прыбытак’, ‘карысць’, ‘перавагу’. Сучаснаму беларускаму літаратару ўсялякае крытыкава абуджэнне ёсць безумоўным прыбыткам (пра карыснасць якога — для пісьменніка! — даводзіцца спрачацца). Аднак сэнс літаратурна-крытычнага «бенефісу» мусіць зводзіцца не так да ўхвалы/шанавання аўтара, катораму ордэн даваць рана, а медаль — позна, як да асэнсавання важкасці ягонай прысутнасці (а можа здарыцца — і адсутнасці) у рэальным, а не ўяўным літаратурным працэсе.

Урэшце, прызнаемся шчыра: і наша «ўфалогія», як любая іншая *навука*, прагне *фактуры*.



Калі згадаць пра мастацка-эстэтычную атмасферу тае пары, калі вершы Алеся Бадака збіраліся стацца *кнігаю* (маецца на ўвазе ўмеркавана бурапенная, з пункта гледжання сённяшняга авангардызму, сярэдзіна 1980-х), дык малады паэт, які наважыўся даць свайму першынцу імя «Будзень», відавочна імкнуўся наладзіць сам сабе нежартоўнае **выпрабаванне *рэалізмам***.

Першая кніга вершаў Алеся Бадака была выдадзена ў дэбютнай серыі «Мастацкай літаратуры» ў 1989 годзе. Рэдагаваў зборнік — як засведчана на шмуцтытуле, «на грамадскіх асновах», — Алег Лойка. Уладзімір Някляеў напісаў прадмову, пачатак якой мог бы на(пад)даць аптымізму толькі надзвычай мэтанакіраванаму, а дакладней, *зацятаму* дэбютанту: «На схіл ідзе другая палова 80-х гадоў, на ветах — апошняя чвэрць стагоддзя... Час, калі ў цэлым у літаратуры назіраецца спад, пакуль што не яўны, не відавочны для чытачоў, для крытыкі, бо наўкол — дэкарацыі ўздыму». Лагодны аўтар пралога пералічвае «селекцыйны набор рэфлексій лірычнага паэта» (ад «жаху перад адзінотаю» — да «і гэтак далей»), перасцерагае дэбютанта-але-не-пачаткоўца ад тэматычнай звужанасці ды абмежаванасці рэалій, «у сутыкненні з якімі вызваляецца энергія паэзіі», а напрыканцы засведчвае «непазбежны» і «часовы» ўплыў іншых паэтаў на творчасць аўтара «Будня».

Навошта ворагі (крытыкі), калі ёсць сябры (пісьменнікі)?!

Тое, што пасля гэткіх «уводзінаў» сп. Бадак выдаў яшчэ дзве кнігі «дарослай» паэзіі (заўважым — без прадмоў!) і шэраг кніг для дзяцей («Незвычайнае падарожжа ў Краіну Ведзьмаў», «Верабей з рагаткай», «Маленькі чалавек у вялікім свеце», «Мы купілі кракадзіла», «Пра цябе і тых, хто побач»)[2],

---

[2] Усе ведаюць, што пісаць для дзяцей складаней, чым для дарослых, але ці ўяўляе сабе хто-небудзь пакуты таго, хто мусіць пісаць пра дзіцячую літаратуру?! Страціўшы «грамадзянства» дзіцячага свету і не маючы нязмушанага таленту «заставацца дзіцём», адмаўляю сабе ў праве меркаваць пра тое, што насамрэч вартае дзіцячае ўвагі, а што не.

ёсць прамым доказам перавагі зацятай рэалістычнасці над эфемернасцю адкрыццяў розных там іншасветаў.

У студэнцка-аспіранцкія гады само словазлучэнне *рэалістычная паэзія* падавалася мне квазінавуковым аксюмаранам, стылістычным казусам. У часы пасляаспіранцкія недарэчнасць ягоная не падавалася ўжо такою відавочнаю, але сам «устойлівы выраз» нязменна асацыяваўся з бязвобразнасцю, аўталагічнасцю стылю, дзе стваральнасць (нязменна *новага* свету) падмяняецца капіістыкай. Між тым, менавіта згаданая літаратуразнаўчая «ідыёма» бачыцца надзвычай удалаю (калі ўважаць яе зыходным матэрыялам) для вызначэння *якасці* лірыкі Алеся Бадака: вершы зборніка «Будзень» (як, зрэшты, і творы, што ўвайшлі ў больш познія паэтычныя кнігі) народжаныя *паэзіяй рэальнасці*, калі ў *будзённасці* рэчаў і падзей утрымліваецца адначасова і ўся складанасць быцця — і магчымасць яе вытлумачэння.

Справа ў тым, што многія літаратары імкнуцца як бы прыхаваць укаранёнасць уласнае нястрымнае фантазіі ў відавочна «зямным» грунце, быццам саромеюцца нечага, а чаго — не зусім зразумела; можа, баяцца *бруталізаваць* «тонкі свет» паэзіі. Так, сузіранне гаротнай качкі-«гараджанкі», якая грэбаецца ў невыкшталцоным смецці на ўзбярэжжы далёка не празрыстай Свіслачы, здольнае падштурхнуць адных да апакаліптычных высноў, вобразнай «матэрыялізацыі» якіх пазайздросціў бы сам Босх, другіх — да ўпартых пошукаў нетутэйшага сімвалізму. Паэзія ж «Будня» ўтрымлівае падкрэслена натуральны (недэфармаваны) вобраз рэчаіснасці: размова не пра тое, што аўтар ахвяруе *мастацкасцю* на карысць своеасаблівай *дакументалістыкі*, але пра тое, што паэтава версія рэчаіснасці ніколі не папярэднічае яе выявам. Вершам Алеся Бадака, магчыма, чагосьці і не хапае, але дэфіцыт вобразна-выяўленчых сродкаў ракайльнага ці бароккавага кшталту ім ніколі не шкодзіў:

Цэлы дзень кастрычнік сеяў
дождж,
і вось зараз,
пад вечар,
на голых галінах дрэў,

на апалым лісці,
на дахах дамоў
паволі
узыходзіць
смутак.

*«***Цэлы дзень кастрычнік сеяў...»*

Тое, што вершам сп. Бадака (хоць сённяшнім, хоць дваццацігадовай даўніны) не ўласцівая збыткоўнасць стылістычных раскошаў, зусім не азначае, быццам творца дэманструе паслядоўную схільнасць да своеасаблівай мастацкай *аскезы*, імкнучыся ператварыць яе ў маніфестацыю ўласнае непаўторнасці. Цікава, што ў дачыненні да твораў першага зборніка рэчыўны змест паэзіі яшчэ не звязваецца наўпрост з той апісальнасцю, нават адмысловай *эпічнасцю* паэтычнага маўлення Алеся Бадака, якая будзе вызначаць характар яго *верша*складання (але не паэзіі наогул!) у пазнейшыя гады.

Будні лірычнага героя напачатку калі і асмужваюцца самотаю, дык, здаецца, з павагі да публікі, нібы *па звычцы*. Таго вымагае сам статус *маладога паэта*. Паводле апошняй перыяд татальнай незадаволенасці папярэднікамі, сучаснікамі і наступнікамі варта ўважаць за адмысловы абрад ініцыяцыі, што не міне ніводнага часова-*новага* паэта. Насамрэч, нават стрыманасць у выяўленні эмоцый, што можа павялічваць адлегласць паміж аўтарам і лірычным героем (якая заўсёды існуе, але часцей наіўна ці наўмысна ігнаруецца), можа нагнятаць ураженне адчужанасці творцы ад ім жа створанага мастацкага свету. Але і гэта не здольна замаскіраваць *натуральную жыццярадаснасць* — і самога сп. Бадака (прынамсі, перыяду «Будня»), і наваколля, што занатоўваецца ім у не столькі *пры*думаных, колькі *да*думаных падчас назірання за *шматаблічнаю* рэчаіснасцю вобразах:

Мулка на цені сваім пастушку.
Жмурыць блакітныя вочы і сумна
Ў неба глядзіць і чакае, пакуль
Воблака
Сонца ў кішэню засуне.

«На пашы»

Калі ж камусьці закарціць давесці паэту (роўна як і дзіцяці) наіўнасць ці банальнасць прыведзеных тропаў, ён мусіць альбо запасціся дзясяткам не менш «трывіяльных» прыкладаў, альбо напружыцца — і самому нарадзіць вобраз не менш... «немудрагелісты».



Ці не кожны перакладчык з партугальскай мовы, калі яму выпадае шанц не проста паставіць сваё імя пад перакладам, але і суправадзіць яго больш ці менш разгорнутай прадмовай альбо пасляслоўем, абавязкова паскардзіцца на немагчымасць аднавіць сродкамі іншай мовы слова **saudade**. Перашкода гэтая станецца непераадольнай толькі для таго, хто знаёмы з рускімі *тоской*, *грустью, задумчивостью*, але не чуў пра беларускую **самоту**. Шматкроць было зазначана, што вытлумачэнне той **самотнасці**, у якой укаранёнае светаадчуванне пераважнай большасці беларускіх пісьменнікаў, той самотнасці, якая адначасова ёсць каранямі і кронаю айчыннага літаратурна-мастацкага «дрэва» (вось калі паэтыка свету *літаральна* адлюстраваная ў паэтыцы тэксту), немагчымае, прынамсі, без (неа)барокавых метафар ды іерогліфічных сімвалаў. Бо размова ідзе пра «канцэпт», што таксама, як і партугальскую **saudade,** надзвычай цяжка перадаць на іншай мове і практычна немагчыма раскласці на чыннікі, бо ў беларускай самоце сплаўленыя-сплеценыя немітуслівая задумлівасць традыцыі — і ліхаманка класікі-Пост, тутэйшая пыха — і водгулле касмапалітызму... Апакаліптычныя мроі амаль не адасабляюцца тут ад казачных надзей.

Другі зборнік вершаў і песень Алеся Бадака быў выдадзены «Мастацкай літаратурай» у 1995 годзе пад назвай «За ценем самотнага сонца». Калі меркаваць пра, так бы мовіць, «тэхнічны» бок вершавання сённяшняга «бенефіцыянта», дык за шэсць год, што прайшлі з часу з’яўлення ягонай першай кнігі, вектар форматворчасці не змяніўся: не меў шанцу чытач (і сам аўтар) здзівіцца радыкальнай змене эстэтычнай арыентацыі. Таму план формы хоць і ўнік зманлівых перс-

пектыў, звязаных з неадменным абавязкам творцы *эвалюцыянаваць* ад кнігі да кнігі, ад верша да верша і г. д., затое... і не пацярпеў. Непадробная ўвага да *рэча*існага свету спрыяла эпічнай дэталізацыі панарамы ў творах другога зборніка сп. Бадака: «самотна-сонечныя» вершы па тыпу мастацка-вобразнага адлюстравання наваколля відавочна набліжаюцца да ***ліра-эпасу***; паэта па-ранейшаму вабіць не «метафізіка» пачуццяў, але магчымасць іх «фізічнага» ўвасаблення, не столькі магчымыя версіі страсці, колькі дакладная хроніка расстанняў. Такім чынам, і ў змястоўным плане другая кніга сталася лагічным працягам першай, з лагічным жа заглыбленнем паэта далей і далей у нетры **самоты**.

Самотны — стрыжнявы эпітэт другога зборніка (вершы «Казка без канца», «Сляпы», «Чорт» і інш.). Настрой, танальнасць яго можна вельмі прыблізна вызначыць як медытатыўна-элегічную, што ўбірае ўсю палітру *тутэйшай*

(Сустракаемся рэдка зусім,
А ўсё больш расстаёмся з табою.
Наша шчасце — аранжавы дым,
Ціхі шлях ад самоты да болю.
*«***Мы ніколі не станем радней...»*)

і нетутэйшай

(Я выпадковы і позні тут госць.
Я не прыеду сюды, мабыць, болей.
Не пасябруюць твая весялосць
З ціхай маёю журбою
*«***Я выпадковы і позні тут госць...»*)

самотнасці. Звернем увагу на тое, што лірычны герой сп. Бадака з'яўляецца носьбітам не «апакаліптычнай» (як, да прыкладу, персанажы Юры Станкевіча) ці «брутальнай» (падобна насельнікам «гарадскіх» балад Віктара Шніпа), але *анталагічнай* самотнасці, разлітай у самім рытме айчынных будняў. Вынаходніцтва ці адкрыццё гэтага яе «гатунку» належыць Алесю Бадаку роўна ў той жа ступені, як і кожнаму свядомаму — дый несвядомаму — беларусу; іншая справа, што вершы аўтара кнігі «За ценем самотнага сонца» ўяўляюцца своеасаблівым камертонам, што дазваляе вызначыць

сапраўднасць згаданай **самоты**, іначай: дазваляе не зблытаць *натуру* з *артэфактам*.

Нягледзячы на тое, што ў сярэдзіне 1990-х паэт па-ранейшаму аддае перавагу двум асноўным відам лірыкі — вершу і песні, — у другой кнізе можна ўжо адшукаць парасткі будучых паэм («Чарга», «Праклён»), насенне ж было кінута яшчэ ў «Будні» (згадайма, напрыклад, верш «Цень»). І, здаецца, менавіта з'яўленне трэцяй кнігі сталася сведчаннем зусім не казачных метамарфозаў-ператварэнняў, што адбываюцца з паэтам, які змагаецца з росквітам творчых сіл — сумуючы жыццярадасна.



Кніга лірыкі «Маланкавы посах» выйшла ў 2004 годзе таксама ў «Мастацкай літаратуры». Яе склалі раздзелы «Таемны сад», «Смутак апалага лісця», «Цень», «Пурпуровае сонца», «Вяртанне на Млечны шлях». Творы, уключаныя ў гэты зборнік, сведчаць пра тое, што *выпрабаванне рэалізмам* паэт Алесь Бадак прайшоў. Праўда, часткова.

Мне давялося рэцэнзаваць гэтую кнігу для часопіса «Дзеяслоў» адразу пасля яе з'яўлення. З таго часу не змянілася ні агульнае, ні дэталізаванае ўражанне ад яе. Уласна вершы ў зборніку вырастаюць з усё той жа *паэтызацыі рэчаіснасці* і ўтрымліваюць уласцівыя ад самага пачатку для сп. Бадака дакладнасць паэтычнага малюнка («***Ідуць халодныя дажджы...»), безуважнасць, абыякавасць да тропавых раскошаў («Восеньскі эцюд»), размераны рытміка-інтанацыйны малюнак («***Прамовіць «падабаешся» лягчэй...»). Усе гэтыя (і непералічаныя) адзнакі стылю кандэнсуюцца ў адчуванне надзвычай удалай сустрэчы і трывалага шлюбу важнага для паэта зместу з дасканала асвоенай ім формай:

Вогнішча вецер раздзьмуць паспрабуе —
Дым страпянецца і шлях загародзіць.
Ціха ў яго я ўвайду і адчую:
Лісця душа
У мяне

Уваходзіць.
«Смутак апалага лісця»

Часам збыткоўнасць *рэчыўнасці* ў вершах Алеся Бадака прыводзіць да адмысловага пераразмеркавання паэтавай увагі, калі сакральнасць быційных праяў замяняецца меладраматычнай відовішчнасцю ў духу *reailty show*: «Як на шляху машына // Сігналіць за спіной – // Штодня крычыць жанчына // Ў кватэры мне чужой. // Муж не дае зарплату // І моцна п'е ўвесь час. // Увогуле, багата // Ў яе прычын крычаць» (*«Суседка»*).

Эпіграфам да першага зборніка сп. Бадак абраў уласнае ж чатырохрадкоўе з верша «Госць» (раздзел «Сястра мая маланка»), тым самым акрэсліўшы не толькі вобразы-топасы «Будня», але, наколькі можна меркаваць сёння, паэтычнае творчасці на бліжэйшыя пятнаццаць год:

Жывуць у небе змалку
На лецішчы вятроў —
Сястра мая маланка
І сумны брат мой гром.

Назва яго апошняга па часе паэтычнага зборніка — «Маланкавы посах» — не проста чарговае пацвярджэнне вернасці аўтара сабе самому (мэтаскіраванаму, паслядоўнаму, *рэалістаму*) і калісь абранаму літаратурнаму шляху, але і своеасаблівы **знак** — папярэджанне пра (на першы погляд, незаўважную і *нібыта* неістотную) змену кірунку руху. Аднайменны верш, што адкрывае кнігу, становіцца своеасабліваю брамаю ў двухсусветнасць мастакоўскай *анталогіі*, дзе вонкавая рэчаіснасць ёсць іншаўказаннем на свет сутнасцяў.

Менавіта ***паэмы*** вызначаюць «тапаграфію» гэтай кнігі: амаль дзясятак вершаў былі пераселеныя аўтарам у «Маланкавы посах» з двух папярэдніх зборнікаў, аднак тое ніяк не паўплывала на ўражанне *арыгінальнасці* трэцяга паэтавага прышэсця. Ужо на ўзроўні архітэктонікі выяўляецца маркіраванасць тэрыторыі існавання лірычнага героя вобразамі-сімваламі, што яшчэ ў рамантыкаў сталіся лейтматыўнымі.

Першы раздзел «Таемны сад», настраёвасць якога мусіць задавацца вершам «Сумую» і ўзмацняцца «Самотай», падсумоўваецца паэмай «Эміграцыя». Лірычны герой асуджаецца на дваістасць існавання і ўнутраную няпэўнасць не столькі аўтарам, але самім ладам быцця. Таму тон развагаў пра духоўную эміграцыю стварае ўражанне не выключнасці, але звычайнасці, звыкласці гэтага стану. «Эмігрант» тут — не ахвяра абставінаў альбо чужой волі; «душой у эміграцыі» — гэта ***волевыяўленне***, своеасаблівая дэкларацыя залежнасці ад роднае шчаснае Долі:

Я не хацеў вяртацца больш назад,
Да лёсам неацэненае працы,
Да векам напрыдуманых пасад.
Хто я цяпер? Звычайны эмігрант —
Не плоццю, а душой у эміграцыі.

«Эміграцыя»

У другім раздзеле — «Смутак апалага лісця» — лірычны герой ахвяруе заўсёднаю сваёю самотнасцю на карысць пачуцця, асвечанага айчыннай культурнай традыцыяй і піетэтам творцаў, якія нярэдка надзяляюць *смутак* не меншай высакароднасцю ды невымоўнасцю, чым **самоту**. А ў падобнай сістэме каардынат дамагацца празрыстага сэнсу ў вобразаў-сімвалаў кшталту *«...незнаёмы, бяздонны, // стомлены смутак апалага лісця»*, па меншай меры... непрыстойна.

Гэты раздзел завяршаецца паэмай «Ра» — адным з тых нешматлікіх у сённяшнім прыгожым пісьменстве твораў, «імя» якіх наўпрост звязанае з іх сутнасцю. Іначай кажучы: жанравае вызначэнне «паэма» гарантуе чытачу сустрэчу з адносна вялікім па памеры вершаваным творам, дзе «важныя праблемы рэчаіснасці раскрываюцца адначасова эпічнымі (наяўнасць у творы сюжэта, характараў) і лірычнымі (вобраз лірычнага героя, шматлікія лірычныя адступленні) сродкамі» (В. Рагойша). Алесь Бадак актуалізуе адвечна-новую для нас міфалагему *вяртання* да Айчыны (ад якое мы нібыта ніколі й не адрываліся), не столькі апелюючы да аўтарытэту старажытнага Егіпта (як ужо здаралася ў беларускай паэтычнай

традыцыі), колькі скарыстоўваючы набор сімвалаў, што можна лёгка расшыфроўваць — і бясконца інтэрпрэтаваць.

Я пехатой назад пайшоў — наўсцяж
Нямых вякоў, дзе засталіся продкі.
Шлях да Айчыны адусюль кароткі,
Калі твая Айчына не міраж.

«Ра»

У трэцім раздзеле — «Цень» — увагу прыцягвае аднайменная паэма, прычым якраз у «эпілогу» да яе («На палях паэмы “Цень”) найбольш выразна адчуваецца пульс адмысловага сімвалізму, што ўлучае і рамантычныя парыванні, і ўласна сімваліфсцкія вышукванні ў рэчаісным свеце іншаўказанняў-«адпаведнасцей», і нават бесцырымонныя ўварванні будзённых рэчаў у свет сутнасцей.

Цікава, што ў паэмах «Маланкавага посаху» ўсюдыісная ў сп. Бадака **самота** як бы траціць сваю рэчыўнасць: «фізічнае цела» ператвараецца ў «ідэальную мадэль». Ці не таму тутэйшы лірычны герой (следам за аўтарам?) ужо не смуткуе гэтак самааддана, як у вершах папярэдніх кніг?.. Сон самоты, аднак, спараджае не весялосць нястрымную ці гэткую ж неабмежаваную жыццярадаснасць (маецца на ўвазе вобразна-паэтычнае выражэнне эмоцый): у ліра-эпасе Алеся Бадака пануе сузіральнасць, шануецца філасофскасць, кіруе медытатыўнасць. Бо гульні ў эпас заканчваюцца вядома чым — поўным постмадэрнам.

* * *

Такім чынам, Алесь Бадак:

♦ паэт (і, як кажуць зоркі мясцовага шоу-бізнесу, — «песеннік»),

♦ празаік (што нязменна абяцае спакваля разгарнуцца напоўніцу),

♦ крытык-па-прымусу (як правіла, да рэдкіх выступленняў у гэткім амплуа яго змушаюць пагрозлівая млявасць

літпрацэсу і ўчэпістасць рэдактараў адпаведных аддзелаў розных выданняў).

Ён належыць да *сярэдзіннага* літаратурнага пакалення, без відавочнай напругі і аўтапіяру даводзіць удзячнай і адносна ўдзячнай публіцы адну простую рэч: і ў даволі бязладнай, з пункта гледжання вечнасці, сучаснай мастацкай славеснасці ёсць шанцы займець (калі-небудзь) статус далёка не сярэдняй словатворчасці.

Шанцы гэтыя захаваюцца, прынамсі, да таго часу, пакуль хаця б асобным творцам удаецца знайсці ў сабе сілы, каб ахвяраваць лаўрамі Адзінага-і-Непаўторнага дзеля перспектывы быць уганараваным някідкім званнем — «класік. Жанру».

Нягучныя ўсенародныя апладысменты.

2006

Свята Поўні:
Этнаграфічныя каментары да аднаго літаратурнага рытуалу

Кожны пісьменнік (як, бадай, і кожнае літаратурнае пакаленне) дасягае калі-небудзь «узросту Карлсана» — і паўстае творцам у самым што ні на ёсць поўным росквіце сіл (занадта рана тое адбываецца ці залішне позна — іншая справа). Для пакалення, да якога належыць празаік Алесь Наварыч, памянёны росквіт (а дакладней, увесь працэс творчага станаўлення) прыпаў на час, які ў сучасным акадэмічным літаратуразнаўстве атрыбутуецца як «літаратура пераходнага перыяду»[3]. У экзальтаваным жа ўяўленні крытыка, не звязанага кодэксам навуковай бесстароннасці, айчыннае прыгожае пісьменства апошніх дваццаці год супадае з адмысловай ***эпохай Поўні***. Гэтая «сімвалічная метафара» вельмі прыблізна вытлумачвае сутнасць складанага сімбіёзу рашу-

[3] Гл., напрыклад, калектыўную працу «Літаратура пераходнага перыяду» (пад навуковай рэдакцыяй М. Тычыны; Мінск, «Беларуская навука», 2007), падрыхтаваную супрацоўнікамі тады яшчэ Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі.

часці, калектыўных надзей, індывідуальных страхаў і самотна-містычных прадчуванняў (наконт лёсу мастакоўскіх летуценняў у роднай рэчаіснасці), з якім уваходзілі ў айчынную літаратуру прадстаўнікі сённяшняга «сярэдзіннага» пакалення — *пакалення «Тутэйшых»*[4].

Алесь Наварыч, чые першыя апавяданні з’явіліся ў друку ў 1983 годзе, а першая празаічная кніга — у 1988-м, мае права (калі мае час і мае натхненне) рыхтавацца да ўласнага «свята поўні»[5]. «Раздарожны саракоўнік» (карыстаючыся назвай аповесці А. Казлова) ён мінуў, шэрагі (вечна)маладых празаікаў пакінуў незваротна (між іншым, нашмат раней за некаторых сваіх равеснікаў)… Самая зручная пар*а* для ўлюбёнага пісьменніцкага рытуалу — ініцыяцыі ў мэтры/слупы → волаты/ідалы → класікі/апосталы сучаснай літаратуры. Генетычная сціпласць беларускіх літаратараў аўтаматычна ўскладае ўсе клопаты па правядзенні вышэй згаданага абраду на крытыкаў.

«Н*о*чныя песні» над жытнёвай Афрыкай

Кніжным дэбютам Алеся Наварыча сталася «Рабкова ноч», выдадзеная «Мастацкай літаратурай» у 1988 годзе ў серыі «Першая кніга празаіка». У прадмове да гэтага зборніка аповесцей і апавяданняў — «Слова пра талент» — Аляксей Карпюк пісаў: «Героі Наварыча думаюць, кахаюць, змагаюцца, некуды імкнуцца, а бурлівая і сакавітая прырода пададзена такімі фарбамі і ў такіх ракурсах, што, учытаўшыся ў тэкст,

---

[4] Само найменне ў дадзеным кантэксце дазволю сабе суаднесці не толькі з непасрэднымі ўдзельнікамі згаданай суполкі, але з цэлай плеядай маладых літаратараў, што заявілі пра сябе ў другой палове 1980-х. Яны былі апантаныя ідэяй адраджэння нацыянальнага духу ў беларускім Слове, акрыленыя амаль «узвышаўскай» (з папраўкай на сацыякультурныя абставіны схілу XX стагоддзя) марай, што менавіта дзякуючы іх намаганням айчыннае прыгожае пісьменства набудзе новую якасць, станецца сапраўды «канкурэнтаздольным» удзельнікам сусветнага літаратурнага працэсу.

[5] Як зручна, што ў 2008 годзе нагодаў для святкаванняў у Алеся Наварыча процьма! Вось, да прыкладу, дваццаць год з часу выхаду першай кнігі — гэта ж не баран начхаў! Messages… перапрашаю, знакі, знакі паўсюль!..

нават мукі няшчасных тых рыбін перад запрудай, дзікі разгул маланак і бліскавіц на балаціне адчуваеш сваімі клеткамі. <...> *Якая тонкая проза пры вонкавай прыблізнасці падзей і малой колькасці сказаў* (вылучана мною. – ***І. Ш.***)...». Калі б тое тычылася не прадмовы (няхай і прачула-нерытуальнай) да рэальнай кніжкі, а змысленага «рамана выхавання», можна было б сцвярджаць, што творчы лёс нашага *героя* быў «Словам…» А. Карпюка… ***наканаваны***: «Цікава, што ў зборніку няма рэчаў слабых. Ёсць творы недапрацаваныя, няўклюдныя, але і яны носяць адзнаку таго самага таленту».

Дваццаць год таму празаікі, у адрозненне ад сённяшніх «літнеафітаў», не імкнуліся дэбютаваць раманамі. «Рабкова ноч» Алеся Наварыча ўключала аповесць «Забівец», «палескую быль» «Цкаванне вялікага звера», сем твораў, жанр якіх аўтарам быў з пэўнасцю атаясамлены з апавяданнем, а таксама «Масток у будучыню», вызначаны ў жанравых адносінах як «напаўфантастычнае». Малады празаік «асноў рэалістычнай традыцыі» не руйнаваў, хаця паставіўся да іх… творча (варта ўдакладніць: умеркавана творча).

Мастацкі хранатоп аповедаў з першай кнігі Алеся Наварыча «каранямі» трымаецца ў рэчаіснасці, аднак агульнарэалістычны дызайн ягонай «кроны» дэкараваны асобнымі вобразна-выяўленчымі элементамі неарамантычнай і сімвалісцкай паэтык. Цікава, што сімвалісцкая тэхніка пісьма найбольш важка прысутнічае якраз у «палескай былі», у шэрагу эпізодаў адсоўваючы на другі план гістарычнае і сацыяльна-псіхалагічнае «абгрунтаванне» гісторыі «звера-чалавека» Леўкі Грыцава, лёс якога вайна перакруціла ў вырак «ваўкалацтва»:

«— Куды ж вы? — раптам праз сон закрычаў чалавек у тарфяной нары, прачнуўся і ад наплыву пачуццяў не мог стрымацца, заплакаў, захрыпеў горлам, і не маглі слязьмі пакуты выйсці, зароў гучна і пранізліва, і бабровы тунель шматразова ўзмацніў гук адчаю… І адчуў палёгку Леўка, і што было сілы задудзеў у тунель, у гэты рог Адзіноты задзьмухаў што было моцы, у гэтую валторну Смутку, выганяў паветра з схаладзелых грудзей у гэтую арганную трубу Ад-

чаю, і труба гэтая магутная дуднела, выносіла з-пад зямлі настоены на болі басавіты гук Жудасці».

Сімвалічным уяўляецца і пачатак аповесці «Забівец» — апісанне велікоднай раніцы. Нездарма для Міхала, галоўнага героя твора, «раптоўнае» адкрыццё «яшчэ аднаго казачнага свету» прыпадае менавіта на гэты дзень: «А там, сярод мноства вадзяных веснавых траў, што былі ўсе заглушаны буйна квітнеючай лотаццю, там коцікі вербалозу — жоўтай лазы, густа абсыпалі прагрэтую сонцам ваду, там сярод згрызенага ўшчэнт капытніку і сіту, цягалі вярбовае голле бабры. <...> І ў незвычайным захапленні падглядваў на гэты свет хлапчына. І назаўсёды ўвайшлі ў свядомасць хлапца — веснавая чаша з лотаццю і чырвоным цюльпанам, брохаючыя ў ёй бабры, чысты звон з старажытнага сяла».

Па меры разгортвання сюжэта ў «Забіўцы» імкліва нарастаюць якасныя змены апавядальнай манеры. Па першым часе стасункі чалавека і прыроды нагадваюць пастараль: з кнігай вершаў Цютчава, Блока альбо Міцкевіча юнак пры кожным зручным выпадку наведвае сваё любімае месца каля става, спадзеючыся сустрэць... русалку. А напаткаў штосьці «яшчэ больш роднае і прыцягальнае» — бабра, з якім моцна пасябраваў (дарэчы, той таксама аказаўся «аматарам паэзіі»).

Простасць прыроднага «сусвету», дзе «хлопец ніколі не адчуваў паталогію сваёй асабістай складанасці», у прозе Алеся Наварыча наогул кантрастуе з правіламі гульні ў «свеце», цэнтрам якога была для Міхала з аповесці «Забівец» дзяўчына Паўліна. У *тым* свеце, дзе «патрэбна было штомомант круціцца, вярцецца, калі зласловіць, калі каго падшчыкнуць, штурхануць; бо калі сцішаўся, то на ім аб’езджвалі кашалі», герой, як вынікае з логікі аповеда, быў складаны паталагічна. Зрэшты, аўтар не заўсёды дае персанажам магчымасць самім (у доўгіх пакутлівых развагах) абіраць «правільны сусвет». Заклікаючы ў саюзнікі далёка не матэрыяльныя сілы, ён наглядна дэманструе, напрыклад, юнаку Віталю Пратасавіцкаму з «напаўфантастычнага» «Мастка ў будучыню» генеральны кірунак далейшага руху: «Але думка, такая запеклая, свідруе і джа-

ліць мозг — уцякай, уцякай, хлопча, ад гэтай экстравертнай цывілізацыі, што выссала твае мазгі, што атруціла цябе ведамі, што навучыла цябе толькі паглынаць веды. Што не навучыла элементарнаму самаўзнаўленню. Хутчэй у лес, у пушчу, да халоднай вады».

«Свет людзей» не хоча выпускаць са сваіх абдоймаў тых, хто адкрывае для сябе ягоную заганнасць — хто не гіне, становіцца такім, «як усе». П'яны, ачмурэлы ад «святкавання» выпускнога вечара Міхал «сігаў са сваім каханнем шчэ да аднаго кахання» — шукаў на досвітку разам з такой жа захмялелай Паўлінай баброў... Вобраз-настрой развітання з ілюзіямі акрэслены некалькімі важкімі мазкамі — раскіданымі па тэксце фразамі, быццам набрынялымі экспрэсіўнасцю:

«І пралупілася барвовае сонца, і гэтая барва зачырваніла цяжкі туман, і стылае паветра пачало награвацца, а Міхал ад нейкага сораму і агіды не ведаў, куды дзецца. А Паўліна, як ні ў чым не бывала, нейкая задаволеная, але таксама з адценнем агіды і страху на твары, не ведала, куды дзець вочы, згортвала бальную сукенку, а сама сядзела ў Міхалавым пінжаку».

«Паляўнічы старажытны інстынкт», што да пары драмаў у Міхале,ператварае чалавека ў забойцу нядаўняга сябра — бабра. Два «сусветы» зазіраюць адзін аднаму ў вочы — і… «яны ў корчах каналі: адзін у вадзе, другі на палосцы блакітнай гліны, крычучы, бо пазналі адзін аднаго. І ўжо лез бабёр з вады да чалавека, каб ратаваў, і той поўз, равучы, ад яго...».

Фінальная сцэна аповесці «Забівец» можа быць прачытаная ў некалькіх планах, але асабліваю горыччу адгукаецца чарговае паўтарэнне, на гэты раз – на балацявінах палескага Глушцовага Вока, старазапаветнага сюжэта пра братазабойцу. Сінтэз язычніцтва і хрысціянства, які ў немалой ступені абумоўлівае спецыфіку беларускага нацыянальнага менталітэту, вызначае ў гэтай аповесці Алеся Наварыча і адмысловую развязку агульнавядомай фабулы: пераможаны звер становіцца пераможцам дзякуючы бязмежнай веры ў жыццё — і ў чалавека, «датыкальнага бога». Паляўнічы-«пераможца» ў гэтым сімвалічным змаганні церпіць паразу: «Свяціла, нібы раўло, нямое сонца. Спявалі жаўрукі і свісталі шпачкі, агідна, тлумна

і ванітоўна нясло водарам валяр’янавых кветак… На адхоне сядзеў побач с забітым бабром Міхал… Хваляванне прапала, спакой і нейкая абыякавасць валодалі ім…»

Апісанні прыроды ў ранняй прозе Алеся Наварыча, як правіла, набываюць вагу надзвычай рэчыўных, маляўнічых вобразаў-сімвалаў, што працуюць на стварэнне адмысловага эмацыйна-псіхалагічнага «поля напружання», у якім самая трывіяльная фабула мае шанцы ўважацца за феерыю. «За імгненне бліскавіца расплятаіалася ў тысячараластае дрэва, доўгім снапом з калючымі залатымі вусамі ўпівалася ў зямлю — дрыг-дрыг — быццам насмоктвалася зямлянога соку, і, задаволеная, гасла ў карычневай цемры». Прыведзены ўрывак з аповеда «Рабкова ноч» толькі бяздушны крытык мог бы абыякава вызначыць як «апісанне навальніцы», што была «стыхіяй рабкоў-пярунапаклоннікаў, была іхнімі звычайнымі ўмовамі жыцця». Сузіраючы гэткую *натуральную* слоўна-стылёвую раскошу, рэдкі звягайла можа безуважна разважаць пра традыцыйнасць «сенакоснага сюжэта» ды ягоную «недавыпісанасць», похапкавасць разгортвання і г. д.

Як правіла, у ранніх аповедах Алеся Наварыча згаданыя вышэй стылёвыя раскошы закліканы ўзнаўляць у дачыненні да герояў «пейзаж» не толькі вонкавы, але і «ўнутраны». Прычым у лепшых творах «Рабковай ночы» мяжа, якая аддзяляе «жыццё» ад «літаратуры», — надзвычай празрыстая, амаль *няісная*. Так, аповед у «Гепардавым леце» вядзецца ад імя Шурыка з Відзібора. Той факт, што сам аўтар нарадзіўся ў вёсцы Відзібор на Століншчыне і там жа скончыў школу, міжвольна ўсплывае ў памяці, калі спрабуеш прааналізаваць першапачатковае ўражанне тыповасці абставін і персанажаў твора: дыскатэка ў мясцовым клубе; колішняя «хударлявая, кастлявая, лупавокая і з фантастычнаю сінявою пад вачамі» Зоська, што паспела ператварыцца ў «жанчыну з незвычайна вільготным позіркам, гладкімі бліскучымі валасамі і ўпэўненымі рухамі»; *я*-герой у «звычайных штанах, нямодных туфлічках і пінжаку, якія насіў яшчэ ў школе» — і нязменны ў трохкутніку «складнік», Шурыкаў супернік Уладзімір Белае Капыта.

Але, як высвятляецца даволі хутка, пазнавальнасцю характараў ды персанажаў даніна павагі «разложыста»-эпічнаму рэалізму маладым празаікам сплачваецца. Далей пачынаецца сапраўдны *«магічны рэалізм»* па-беларуску, спароджаны ўспамінамі пра «гепардава лета юнацтва». Заўважым, што ў дадзеным выпадку форма ўспамінаў не азначае прыблізнасці аповеда. Наадварот, чым больш умоўнымі, фантастычнымі падаюцца сюжэтныя калізіі, тым больш скрупулёзна *я*-герой іх занатоўвае.

У тое лета Шурык з кіпай кніжак уцякаў у жыта, што расло за гародамі, і там дні навылёт чытаў, чытаў, чытаў... Аж пакуль не трапіўся яму ў рукі «Плямісты сфінкс» Адамсанаў: «Сядзеў у жнівеньскім жыце і плакаў па Афрыцы. Зноў і зноў перачытваў залюбёныя старонкі і раптам пачуў, як ззаду шапаціць жыта. Я азірнуўся — у маё качавіла прасунуў галаву з рудою грываю леў. Мне сперлася дыханне, пакуль ачомаўся... <...> Лёва глянуў на мяне жоўценькімі нядобрымі вачыма, завярнуў сваю грыву, вывернуўся бокам, паказваючы шыракаватыя рабрыны пад скурай, тоўстае ахвосце… Звер пайшоў, і я прыслухоўваўся, як трашчыць салома пад яго лапамі».

Герой Алеся Наварыча выдатна ўсведамляе, што гэта мроя, галюцынацыя, але тое не перашкаджае яму штодня наведваць сваю «жытнёвую Афрыку» (назіраць за жырафамі, прыслухоўвацца да львіных рыкаў, сачыць за «стромкімі» гепардамі), што аднаўляецца ў апавяданні як самая што ні на ёсць *аб'ектыўная рэальнасць*. Герой «Гепардава лета» не проста адчувае сябе «часткаю» прыроды — ён неаддзельны ад яе, таму, бадай, і прачыняецца для яго брама ў *іншы* свет, які сам ён называе то «няўлоўнай марай», то «парахнявым ідэалізмам». Абвостранае пачуццё тоеснасці з наваколлем ускладняецца для героя нязведаным, пакутлівым шчасцем першай закаханасці, што так і застаецца для Шурыка часткаю бласлаўлёнага і праклятага «гепардава лета».

Фінал гэтага апавядання ўтрымлівае элемент навелістычнай нечаканкі: праз колькі гадоў, летам, у пару, калі зноў за гародамі спее жыта, *я*-герой назірае, як ля хаты старога

Ёсаля спыняецца бліскучая зялёная «Волга» — Зоська разам з мужам прыехала да бацькі. Праходзячы паўз машыну, Шурык прыглядаецца да кнігі, што ляжыць побач з аптэчкай, за заднімі сядзеннямі — і бачыць «Плямістага сфінкса». Здаецца, насуперак аўтарскай волі («дарослы» свет усё ж перамолвае «юнацкае жыта, жыта гепардаў, афрыканскае жыта, жыта хлапечай недасканаласці» на жорнах мэтазгоднасці) гісторыя гэтага юнацтва... так і не заканчваецца. Прынамсі, тое, што скептыку ўбачыцца перамогаю прагматычнасці, рамантык можа палічыць трыумфам мары над будзённасцю.

Тым не менш, пераважная большасць персанажаў тых апаведаў, што ўвайшлі ў зборнік «Рабкова ноч», нягледзячы на выразную сваю *рэалістычнасць* паўстаюць перад чытачом не ў сонечна-полудневыя моманты свайго жыцця, але тады, калі яны аказваюцца ў палоне начнога святла ***поўні*** («метафізічнай»). Прычым у герояў (незалежна ад узросту і схільнасці да самааналізу) абвастраецца «зрок» не толькі вонкавы, але і ўнутраны: «Янак, маленькі хлопчык, усімі костачкамі адчуваў дзіўную гэту вайну. Само слова было чорным і касматым, адразу гладкім і чырвоным, як выразаныя ў свінні лёгкія» (*«Руская казка»*). Калі мэтанакіравана шпацыраваць паўз партрэты персанажаў першай кнігі Алеся Наварыча, сабраўшы іх у адмысловую галерэю, кідаецца ў вочы іх «сваяцтва». «Роднаснасць» тая аднак спецыфічная: размова не пра падабенства розных «я-сусветаў», але пра адрознасць адбіткаў сусвету «Я», кожнаму з якіх аўтар падрыхтаваў адмысловую сольную партыю ўжо ў сваім першым «сімфанічным накцюрне» (барані Бог гэтыя літаратурнакрытычныя «штудыі» ад іранічнай увагі музыказнаўцаў!).

Наш *цягнік* сярод *траў* яго *памяці*

Быў час (і Алесь Наварыч у ім жыў), калі ў «Выдавецтве ЦК КП Беларусі» выходзілі кнігі пад назвай «Ноч пацалункаў незалежнасці» (Мінск, «Бібліятэка часопіса «Маладосць», 1989). Сталася пераемнасць «начнай тэмы» ў назвах першага і другога зборнікаў вынікам аўтарскага волевыяў-

лення ці плёнам стратэгічнай рэдактарскай дальнабачнасці — з пэўнасцю не рызыкну вызначыць. Затое можна без асаблівай рызыкі (і з немалой доляй верагоднасці) гаварыць пра агульную пераемнасць этыка-эстэтычных поглядаў і падыходаў празаіка, якія выяўляюцца пры параўнанні апавяданняў другой «Ночы…» з творамі «…ночы» першай.

Мастацкая прастора «Рабковай ночы» была асмужаная «палескім каларытам», найбольш выразна ўрэчаўлёным у мове асобных персанажаў. Магчыма, адчуванне тое суб'ектыўнае, але ў другой кнізе згаданая асмужанасць нібы згушчаецца — «паляшуцкасць» пранікае ў розныя пласты мастацка-стылёвай сістэмы. У першым жа апавяданні, назва якога дала імя ўсяму зборніку, яна не толькі паўстае адным з важнейшых сродкаў стварэння вобразаў-персанажаў (тое ж у пэўнай ступені тычыцца і «Лётчыкаў»), але і ў многім вызначае пафас твора, у фінале кандэнсуючыся да мастацкага сімвала: «…жыццё давала новы паварот. Ды не! Быў жа я там. У сваёй, чорт пабяры, гарбузнай рэспубліцы, у сваёй Відуніі, на сваім родным Палессі!» Магчыма, таму вобразу-сімвалу і бракуе вобразна-выяўленчай арыгінальнасці, але гэты «недахоп» кампенсуецца шчырасцю, экспрэсіўнасцю выяўлення пачуцця.

Варта ўдакладніць, што ні назва апавядання, ні вобраз «гарбузнай» Відуніі не закліканыя ўрэчавіць у мастацкай форме «сепаратысцкія» мары пра аддзяленне яцвяжскага Палесся ад тагачаснай БССР. У гэтым творы Алеся Наварыча вобраз-канцэпт незалежнасці актуалізуецца найперш у дачыненні да сферы індывідуальнага, вызначае асаблівасці передусім асобаснага быцця, а не грамадска-палітычных варункаў. *Я*-герой «пацалункава-незалежніцкага» апавядання паўстае перад чытачом напярэдадні па-свойму «сакральнага» пераходу са школьніцтва ў студэнцтва. І, заўважым, не перапаўняе яго класічна-радаснае прадчуванне новага жыцця і выхаду «на прастор, на шырокі прастор». Не толькі ў гэтым, але і ў іншых творах празаік не стамляецца зноў і зноў занатоўваць адмысловы стан, які перажывае юнак, калі час і логіка жыцця змушаюць яго пакінуць «травы памяці». Ці не таму кніга «Ноч пацалункаў незалежнасці» пачынаецца

з «роднага космасу» — і заканчваецца вяртаннем у яго ж. У «Вянку абразкоў», які замыкае своеасаблівае кампазіцыйнае кола зборніка, грунтам і рухавіком аповеда таксама з’яўляецца своеасаблівая *ўспамiннасць*[6]. Аднак калі ў загалоўным апавяданні кнігі прысутнасць яе як бы маецца на ўвазе, «гарантуе» сапраўднасць жанравых сцэн пад умоўнай назвай «Апошняя ноч бесклапотнага юнацтва», дык у фінальным творы зборніка сапраўднасць самога жыцця няспешна ўзважваецца на шалях *успамiннасцi*:

«…пазнаеш нечакана ў дачцэ лістаношы саму Неферціці. Як хораша проста так узяць Неферціці за сухую ад вячэрняга марозіку руку, гаварыць ёй што-небудзь і глядзець на яе тонкі нос, тонкую шыю, тонкае брыво… і як абраз стары, счарнелы — насупроць, за ружовымі шыбамі ад заходзячага сонца, безудзельная да ўсяго… сядзіць у акне да нас тварам стогадовая неўміруха Марцэля. <…> У сенях бабулі праз дзіравую толь у даху высвечваюцца стуленыя адзін да аднаго памёрзлыя брудныя буслы. Толькі такой безудзельнай неўмірусе птушак і адратаваць, толькі ёй такой грэць кагосьці сваім стодвухгадовым сэрцам».

Цікава, што «знак якасці», прысвоены якому-небудзь «складніку» жыцця яшчэ тады, калі ўсе гукі для апавядальніка з «Вянка абразкоў» былі каляровымі, сваёй вагі з цягам часу аніяк не траціць: «Была ў дзяцінстве пакутлівая тайна: як каровы не з’ядаюць пчол, калі яны вунь як глыбока запаўзаюць у раток кветак. Некалькі разоў назіраў, як на залатым кіліме поплава пасвілася цялушачка. І нічога — тайна засталася неразгаданая».

Для сукупнага *я*-героя твораў, што ўвайшлі ў «Ноч пацалункаў незалежнасці», не толькі «ўспамінныя» радасці паўстаюць больш каштоўнымі і сапраўднымі за ўрэчаўлёныя «дарослыя» мары (апавяданні «Смакотнікі», «Час ліпеньскіх

[6] У дзвюх першых кнігах Алеся Наварыча згаданая ўспамiннасць выяўляе ўласцівасці катэгорыі ўніверсальнай, паколькі адначасова актуалізуецца на ўзроўні сюжэтна-кампазіцыйным, вызначае логіку раскрыцця (і развіцця) шэрага вобразаў-персанажаў, паўстае для іх спосабам быцця — і інструментам спасціжэння свету, формаю ўцёкаў ад «аб’ектыўнай рэчаіснасці» — і магчымасцю прымірэння з ёю.

хрушчыкаў»). Перажыванні, якія можна ўлучыць у спектр унікальна-беларускай *самоты*, таксама набываюць у Алеся Наварыча тым большую асобаснасць, чым мацней іх карані трымаюцца ва *ўспамінасці* (параўнайце, напрыклад, апавяданні «Злачынства і кара» і «Нацыя мурашоў»).

Зрэшты, прафесійная бесстароннасць (амаль міфічны чыннік «кодэкса сапраўднага крытыка») вымагае прызнання: у кнізе «Ноч пацалункаў незалежнасці» маецца два-тры тэксты, дзякуючы якім «канцэптуальнасць» разваг пра ўсюдыіснасць *успаміннасці* ў аповедах Алеся Наварыча церпіць паразу — тактычную (!). І справа нават не ў тым, што ў творах «Недарэка» і «Язь» аповед вядзецца не ад імя *я*-героя, але ад трэцяй асобы. Гэта выступае хутчэй фармальнай прыкметай, чым вызначальным фактарам павелічэння адлегласці паміж аўтарам і героямі. Так, вонкавая ў дачыненні да аўтаравага жыццёвага вопыту гісторыя вясковага «недарэкі» Дзяміда, якому лёсіла кароткі час пабыць «бацькам» дарослай дачкі-гулёны, утрымлівае тую ж канцэнтрацыю асобаснай шчымлівасці, што і, напрыклад, «Гепардава лета». (Уражання не аслабляюць нават фабульныя «ўмаўчанні»: матывы з'яўлення «дачкі» ў Недарэкі, адносіны да Марутавых выбрыкаў сапраўднага бацькі, што прыехаў па яе, мне падаліся *недавыпісанымі* хутчэй выпадкова, чым шматзначна.) Іншая якасць «асобаснай» напоўненасці аповеда тут вынікае з таго, што гісторыю недарэчнага бацькоўства Дзяміда аўтар *перажывае* не разам з героем, але як бы наўзбоч ад яго.

У апавяданні «Язь» адзін побытавы эпізод стасункаў настаўніка і вучняў, якія сустракаюцца па-за школай, на рацэ, паўстае даволі ардынарным увасабленнем канфлікту паміж ідэальным і рэальным. З аднаго боку — Настаўнік як сейбіт «разумнага, добрага, вечнага». Сама сітуацыя супрацьстаяння людзей і вялізнага язя, «які быў варты ўсяго касяка рыбы», асацыятыўна адсылае да сусветнай літаратурнай класікі — «Старога і мора» Э. Хемінгуэя. Ужо ў школьным курсе літаратуры галоўны герой аповесці рыбак Санцьяга — «чалавек, які не здаецца перад цяжкімі выпрабаваннямі жыцця» (паводле анатацыі да тэмы ў вучэбнай праграме) — заклікаы ўразіць падлеткаў сваім

«аптымізмам, высокім пачуццём чалавечай годнасці». Дык вось канкрэтны настаўнік, якому хлопец, што выпусціў язя назад у ваду, мусіць здаваць экзамен па літаратуры, хоць і не выдае на «аперэтачнага злодзея», уражвае якраз сваёй *чалавечасцю* (тут: нявылучанасцю з агульнай масы людзей) — амаль ідэальнаю:

«— Ідыёт! Даўбешка! Прыдурак! Што ты нарабіў, га? Што ты нарабіў, га? Я цябе пытаюся, — чапляўся рукамі настаўнік за рукі хлопца, як гэта звычайна робяць, каб распачаць бойку.

Але настаўнік тут жа авалодаў сабой.

— Дурань! Што ж ты нарабіў! Ну і дурань! — а хлопец сапраўды стаяў у вадзе па калена з блазенскай усмешкай на твары, быццам толькі зараз уцяміў, што ж ён такое вытварыў».

Насуперак распаўсюджанаму сярод не-крытыкаў перакананню, крытык — таксама чалавек. Аднымі з выдаткаў ягонай «чалавечнасці» з'яўляюцца суб'ектыўныя літаратурныя прыхільнасці і антыпрафесійныя саступкі ўласнаму густу. Дык вось: чым больш Алесь Наварыч у аповедах другога зборніка аддае даніны *рэалістычнаму канону*, чым імклівей рухаецца ён у абдоймы класічнай (для айчыннай літаратуры) традыцыі — тым менш хочацца даравацъ яму выдаткі (сюжэтна-кампазіцыйныя, псіхалагічна-матывацыйныя, стылёвыя) гэтай імклівасці. І наадварот.

Апавяданне «У цягніку» ў абсягу другой кнігі празаіка робіць уражанне адмысловага «чужаніцы». Пад назвай несамавітай (асабліва з пункта гледжання тых *next*'аў, што радыкальна настроеныя адносна любых праяў «традыцыйнасці») месціцца аповед, які ў беларускім літаратурным кантэксце канца 1980-х суадносіўся якраз з мастацкім эксперыментам. Трое хлопцаў — Віт, Сантушка, Вашэця — ідучы па калідоры купэйнага вагона, быццам ненарокам зазіраюць у прачыненыя дзверы: «Што яны там бачылі, гэта іх асабліва не ўражвала, бо на тварах адразу выяўлялася кісляціна».

Рух прыяцеляў небязмэтны:

«Русы мужчына пазіраў на хлопцаў з цікавасцю. Мабыць, яму ў першы раз давялося бачыць у цягніку людзей, якія нечага шукалі.

— Так что же вы ищете? — дапытваўся ён.

— Сябе шукаю… сваіх, — цвёрда адказаў Віт. Сантушка незадаволена, са злосцю зірнуў на Віта. Сантушку заўсёды хацелася, каб выхаваны чалавек спачатку гаварыў з незнаёмымі людзьмі па-руску».

Сюжэт разгортваецца нераўнамерна, так бы мовіць, «сінкапічна». Напачатку ўласна падзейны план нібы раствараецца ў дыялогах хлопцаў з «насельнікамі» цягніка — падаецца, быццам аўтар дзелавіта падганяе пад шматкроць абкатаныя ў літаратуры «мізансцэны» злабадзённы для 1980-х змест. Сацыяльна-філасофскі канфлікт абмалёўваецца тэзісна (зрэшты, у адпаведнасці з фарматам жанру апавядання), эпізадычныя персанажы выяўляюцца «занатоўкамі» вобразаў-тыпаў — але і гэтага аказваецца дастаткова, каб скласці ўяўленне пра аўтарскую пазіцыю адносна падзелу на «наш*ы*х» і «наш*и*х» у тагачасным грамадстве. Раптоўнае супыненне цягніка ўласна дзеянне не тое што паскарае — распачынае; з гэтага моманту рэалістычны аповед нібы «перакульваецца» ў іншую мастацка-эстэтычную прастору: «Нейкі маленечкі момант людзі не паверылі, што цягнік спыніўся, — гэта было так неверагодна. Дзень і ноч, дзень і ноч шыбаваў па рэйках цягнік, дні і ночы зліваліся ў адно цэлае, невыразнае. Праходзілі тыдні і месяцы, а цягнік ляцеў і ляцеў некуды наперад, а дні за вокнамі ляцелі ў неўразумелай катавасіі чаргавання, і здавалася, што, акрамя гэтага манатоннага руху, нічога іншага быць не можа…»

Літаральна з кожным абзацам аповед уступае ва ўсё больш складаныя стасункі з «праўдай жыцця»: імкліва нарошчваючы вагу сімвалічнай умоўнасці, аўтар ужо не адлюстроўвае наяўную рэальнасць, але канструюе ўласную, пры гэтым задавальняецца вобразна-выяўленчымі сродкамі, што прапануе яму «аскетычны рэалізм». Тым больш забаўна, што плёнам згаданай стылёвай аскезы становіцца магчымасць вееру інтэрпрэтацый — як асобных эпізодаў і вобразаў-сімвалаў[7], так і агульнай ідэі ды пафасу твора. Я не здолела

[7] Напрыклад, натоўп трох-чатырохгадовых дзяцей у катлаване: дагледжаныя, добра апранутыя, «несумненна гарадскія дзеці» не па-дзіцячы

нават з адноснай пэўнасцю аддаць перавагу якойсьці з інтэрпрэтацый, сярод якіх здараюцца і, бадай, залішне «аўтарскія»: «нямы» натоўп гарадскіх дзяцей, не па ўзросце дужых і агрэсіўных — «генафонд» нацыі, які, рашуча адрынуўшы родную «цягніковую» сучаснасць, аблытаную тупіковымі спрэчкамі пра «ваш*ы*х» і «ваш*и*х», пабудуе наноў Беларусь на рэштках (а можа, з рэшткаў?)[8] колішняй годнасці…

У фінале апавядання хлопцы заскокваюць у апошні вагон цягніка, што набірае ходу; апанаваныя «цяжкімі думамі» і раздражненнем адзін на аднаго, яны мусяць паасобку «перажыць тое, што здарылася». Цікава, якім быў бы фінал гэтага твора, калі б ён быў напісаны, скажам, бліжэй да сярэдзіны 1990-х — як аповесць расійскага празаіка Віктара Пялевіна «Жоўтая страла» (упершыню апублікаваная, калі не памыляюся, у № 7 часопіса «Новый мир» за 1993 год). Жыццёвая прастора герояў В. Пялевіна абмежаваная бясконцым цягніком, што ідзе да разбуранага моста. Насельнікі «Жоўтай стралы», як і персанажы Алеся Наварыча, па сутнасці, падзяляюцца на дзве катэгорыі:

«— Нормальный пассажир, — сказал Хан, — никогда не рассматривает себя в качестве пассажира. Поэтому если ты это знаешь, ты уже не пассажир. Им никогда не придет в голову, что с этого поезда можно сойти. Для них ничего, кроме поезда, просто нет.

— Для нас тоже нет ничего, кроме поезда, — мрачно сказал Андрей. — Если, конечно, не обманывать самих себя».

Фінал пялевінскай аповесці, як і наварычаўскага апавядання, — таксама адкрыты: цягнік спыняецца — і Андрэй без разваг пакідае яго, не маючы мэты руху, акрамя далягляду[9]. Тое, што ў адносна недалёкай «часапрасторы» бачыцца падставаю

варожыя ў дачыненні да людзей з цягніка, да ўласных бацькоў-пасажыраў, якія хочуць іх выцягнуць з велізарнай ямы і заперці назад на цягнік.

[8] «У гэтую яму сапраўды мог бы ўлезці цэлы замак. Можа, гэта і быў замак некалі, але ад яго застаўся адзін падмурак, нават і не падмурак, а проста яма ад падмурка».

[9] «Он не особо думал о том, куда идет, но вскоре под его ногами оказалась асфальтовая дорога, пересекающая широкое поле, а в небе у гори-

для аптымізму, у тутэйшым «хранатопе» муруе экзістэнцыйна-беларускую самоту. Каму светлая паласа на даляглядзе — прадвесце «зары-зараніцы», а каму — чарговы памарак.

«Насамрэч усё было не гэтак»,
або Крытык — таксама чалавек

Вытрымліваючы логіку (і пафас) разгортвання абрадава-крытычнай «сагі», мусім згадаць, што на працягу наступнага пасля выхаду «Ночы пацалункаў незалежнасці» дзесяцігоддзя Алесь Наварыч аддаваў перавагу «маломў эпасу». Спакваля *наш герой* (вось ён, шанец крытыка адчуць сябе амаль раманістам!) набыў рэпутацыю аднаго з самых цэльных празаікаў-навелістаў «сярэдзіннага пакалення». Між тым, яго цікавасць да больш аб'ёмных эпічных форм таксама мела свой плён: на пачатку 2000-х у часопісе «Маладосць» з'явіліся аповесць «Пані з сабачкам, альбо Пад кветкамі магнолій» (№ 9—10 за 2002 год) і гістарычны раман «Літоўскі воўк» (№ 4—6 за 2003 год; асобным выданнем выйшаў у серыі «Мастацкай літаратуры» «Беларуская проза XXI стагоддзя» ў 2005-м).

Калі аповесці са зборніка «Рабкова ноч» грунтаваліся на канфліктах, чый тып без уліку пэўных нюансаў можна вызначыць як сацыяльна-філасофскі, дык сюжэт «Пані з сабачкам…» засведчыў зварот аўтара да канфлікту сацыяльна-бытавога. Зрэшты, пераразмеркаванне «акцэнтаў» не адбілася на ўвазе аўтара да псіхалагізму як важнейшага чынніка рэалістычнага аднаўлення жыцця. На мяжы стагоддзяў і тысячагоддзяў, калі касмічныя караблі ўпэўнена сноўдаліся па прасторах Сусвету, Алесь Наварыч занатоўваў для нашчадкаў немудрагелістую (на першы погляд) гісторыю любоўных жарсцяў, якія расквечваюць ціхамірнае быццё беларускай правінцыі.

Удзельнікам «любоўнага трохкутніка» ад самага пачатку не бракуе аўтаравай натхнёна-экспрэсіўнай увагі. Га-

---

зонта появилась светлая полоса. Громыхание колес за спиной постепенно стихало, и он стал ясно слышать то, чего не слышал никогда раньше,— сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов».

манкі, вясёлы валютчык-манапаліст Гудзевіч; «дачка нейкіх там давыд-гарадоцкіх багацеяў», «валютчыха» Анжэла; мястачковы фатограф Архіерэй, «творчы чалавек», шматкроць біты ў розных вёсках за памаўзлівасць, які, суняўшыся, «сеў унуркам у раённым фотаатэлье» і нават здолеў надрукаваць адзін фотаздымак у нейкім замежным часопісе… У «экспазіцыі» да асноўных падзей аўтар абмалёўвае партрэты гэтых персанажаў буйнымі штрыхамі, ствараючы, аднак, дастаткова аб'ёмныя (як для аповесці) характары. Стасункі ўдзельнікаў трывіяльнага «трыа» выпісваюцца аўтарам ва ўзважаным спалучэнні *аналітычнага* (псіхалагічная матываванасць учынкаў і паводзін персанажаў, выкарыстанне магчымасцяў мастацкай дэталізацыі і г. д.) і *іранічнага* (з традыцыйных відаў камічнага тут прыярытэт аддаецца гумару ды ўласна іроніі) апавядальных модусаў. «Меладраматычная» па сутнасці сваёй фабула не перашкаджае празаіку акрэсліць уласнае бачанне праблемы «месца (фота)мастака і (фота)мастацтва ў сучасным грамадстве», больш таго — яна ляжыць ля вытокаў «зачыну гэтай любоўнай гісторыі»[10].

Логіка развіцця падзей і характараў у цэлым вызначаецца рэалістычным светаадчуваннем пісьменніка — і суадносіцца з праўдай тутэйшага жыцця. Змешчаныя ў антураж сённяшняй беларускай правінцыі згрызоты чэхаўскіх герояў таксама настройвалі б не на філасофскую рэфлексію, але на квяцістыя плёткі ды складаныя дыягназы. Адсылкі да літаратурнай класікі настолькі падкрэслена відавочныя, што кваліфікаваць іх як постмадэрнісцкую *цытатнасць* было б маветонам. Гэтаксама зварот у партрэтных апісаннях, асобных «мізансцэнах» твора да сродкаў гумару, іроніі, гратэску, сама танальнасць аповеда настолькі відавочна знітаваныя з

[10] «Не захацеў фатограф здымаць жонку валютчыка Гудзевіча — вось уеў дык уеў. Добра, што не пабіліся. Адна прыкрасць ад той бяседы засталася. Не здыму, маўляў, ні за якія грошы. Павалтузіліся, за грудкі пахапаліся, і Архіерэй пайшоў. <…> Калі наймічка прыбірала стол, выгляд у яе быў трыумфальны. Расчырванелая, клубамі віляла. Маўляў, вось я такая ладная, зграбная. Мяне выбраў і зняў. Узяў і шчоўкнуў. Ды яшчэ грошы даў. Нічога, што парсюкамі. А вас, Гудзевічаў, не захацеў здымаць».

бурлескна-травесційнай традыцыяй нацыянальнай літаратуры, што вышукваць у «Пані з сабачкам…» постмадэрнісцкі ж *пастыш* можна адно ад асабістай непрыязнасці да аўтара і вялікай крыўды на постмадэрн. І толькі гэтыя «аргументы» маглі б апраўдаць кароткі, але добрасумленны пераказ зместу твора і асабліва ягонага фіналу: згаданая «акцыя» бясспрэчна знізіла б шанцы аповесці «Пані з сабачкам, альбо Пад кветкамі магнолій» стацца бестселерам сярод заможных беларускамоўных бізнесоўцаў (племя «валютчыкаў», здаецца, вымірае), іхніх не менш беларускамоўных гламурных жонак і мястэчковых фатографаў.

«Літоўскі воўк» — раманны дэбют Алеся Наварыча — у любой з суседніх літаратурных прастораў быў бы асуджаны на ўвагу: у творы, сюжэт якога звязаны з падзеямі 60-х гадоў XIX стагоддзя, авантурная інтрыга даволі ўдала спалучаная з гераіка-рамантычным пафасам, асветніцкія мэты — з займальнасцю выкладання. Але ў нас абышлося без фанатызму — крытыка чытачу з гэтай нагоды, здаецца, не назаляла.

Між тым, сціплая чароўнасць «Літоўскага воўка» становіцца значна больш важкаю, калі прыняць пад увагу патэнцыяльную *поліфункцыянальнасць* твора, дзе грамадзянскасць муруецца чуллівасцю, а дыдактычныя інтанацыі ды памкненні рэтушуюцца напружанасцю інтрыгі. Апошняя, дарэчы, працінае ўсе ўзроўні тэксту: так, кожнаму з васямнаццаці раздзелаў рамана папярэднічае «план» з назваў частак-складнікаў, некаторыя з якіх самі па сабе могуць уважацца за «матрыцу» авантурна-прыгодніцкага («Палескі авёс як чыннік выгнання карсіканца») ці фантастычнага/фэнтэзійнага («Нашэсце вожыкаў») твора.

Раман Алеся Наварыча паўстае «сімбіёзам» тых жанраў, на якія ў сітуацыі барацьбы за чытацкую аўдыторыю (асабліва будучую — падлеткавую) у нас ускладаюцца ці не «месіянскія» функцыі: тут табе і патрыятычна-асветніцкія захады (спроба паказаць «нехрэстаматыйнае» паўстанне Каліноўскага), і любоўная — заўважым, выключна цнатлівая, як па сённяшнім часе, — калізія (аканом Ежы Урбановіч — ягоная маладая жонка Аксана — інсургент-завадатар Артур Буевіч),

і ўводзіны ў «ліцьвінскую арніталогію»[11] («Хобі пана Бароўскага»), і раскіданы па тэксце дыялектны слоўнічак. А чаго вартая сцэна бойкі дзвюх шляхецкіх «партый» за перуновікметэарыт!.. «Гумарыстычная замалёўка» пакрысе набывае абрысы гаркаватай сатыры, калі адзін з эпізодаў шляхцюковай калатнечы люструе ўсе спаконвечныя прэтэнзіі тутэйшых адно да аднаго: абменьваюцца абразамі, змагаючыся за ўплывовасць, «маскалі зубатыя» ды «палякі надзьмутыя», і хіба мае шанец ліцьвін (калі б такі аб'явіўся) паміж імі ацалець?!

Зрэшты, гэты эпізод, як і многія іншыя ў рамане, нагадвае скарбонку з «двайным дном». Першая ж частка першага раздзела называецца «Пагрызеная лапа, або Усё наадварот»: «У ранішні шпацыр воўк далучыўся да паджарых маладых ваўчыц, якія пазіралі на пана ў клетцы. Воўк быў таксама малады — пад'ярак. Насіў крацястыя панталоны, меў доўгі нос, кончык якога вісеў, бы кропля вадкасці. З нейкай невядомай прычыны маладому ваўку захацелася пагладзіць пана ў клетцы. Пад'ярак прасунуў лапу за прэнты, а пан і цапнуў дурня зубамі».

На працягу ўсяго твора аўтар не стамляецца гуляць з чытачом ва «ўсё было не гэтак». Так, другі і трэці раздзелы пачынаюцца са зваротаў да чытача і тлумачэнняў, як усё было на самай справе: «Калі чытач думае, што ўсё: цікаванне за пакаёўкай Ганнай, захоп яе, лупцаванне адбываліся так, як выкладзена вышэй, ён памыляецца. Такія жарсці, а галоўнае — такім чынам, могуць адбывацца толькі ў раманах. Насамрэч усё было не гэтак». Празаік нібыта імкнецца зававабіць рознаўзроставага і рознападрыхтаванага чытача (здаецца, першапачаткова твор адрасаваўся якраз падлеткава-юнацкай аўдыторыі) — той проста

[11] «Бацька, бацька… — падумаў Людовік. — Колькі замілавання і радасці прыносяць табе гэтыя стварэнні. Не туды пульсуе, ляціць твая, тата, энергія. Пра людзей трэба дбаць, пра незалежнасць краю… А то прыйдзе час, і свае ж, тутэйшыя, выракуцца мовы, і кнігаўкі стануць "чибисами", зязюлі — "кукушками", крыжадзюбы — "клестами". А на плісак стануць казаць "трясогузки". Не рускія, не расейцы, а свае янычары зробяць так, каб ніхто і не ведаў, што за птушка гівал ці задзярыхвост, забудуць назвы — цыранка, свіслук, хахатва… А з таго, хто чайку назаве кірляй, стануць смяяцца».

вымушаны падтрымаць гульню ў *інтэрактыўную творчасць*: «Нецярплівы чытач атрымаў такія-сякія тлумачэнні...»; «Вось, чытач, дарэчы, і першы напамін пра нашага шэрага героя, з якім ты знаёмы з першых старонак...»

Ад самага пачатку раман падаецца густа населеным — дзейнымі асобамі (галоўнымі, другараднымі і эпізадычнымі), людзьмі і жывёламі, артэфактамі культурнымі і літаратурнымі… «Якасць» вобразаў-персанажаў не залежыць ад таго, як часта з'яўляецца і наколькі доўга затрымліваецца герой на авансцэне аповеда. На шалях мастацкай пераканаўчасці вобразы, напрыклад, настаўніка Арыстоклія Дастоеўскага і Яся Кавальца, «бунтоўных шляхцюкоў» Буевічаў і Налётак-Чарняўскіх, Цімоха і капітана жандармерыі Фогеля нягледзячы на розную ступень іх сюжэтнай запатрабаванасці падаюцца раўназначнымі. Толькі калі сюжэтнае дзеянне пераваливае амаль за палову, высвятляецца, што чытач дарэмна расслабіўся: сапраўдным героем, калі верыць апавядальніку, з'яўляецца вавучаня па мянушцы Інсургент (гл. раздзел XI, частку пятую — «А вось урэшце і герой»). Дарэчы, жывёлы ў рамане паўстаюць істотамі, якія чалавеку амаль не саступаюць — не толькі ў годнасці, і ў страху перад яе наступствамі: «Рота пайшла далёка наперад, жандар і спраўнік падаліся следам. Вучоны шчыгол насіў пустое вядзерца, чэрпаў і чэрпаў з пустога карытца, пераносіў і пераносіў паветра з аднаго кутка клеткі ў другі, хоць дзверцы на волю былі адчыненымі».

Пры вонкавай лёгкасці, займальнасці — «белетрыстычнасці» — аповеда, аўтар не даруе чытачу даверлівасці, нястомна адкрываючы ў празрыстых ці, здавалася, ужо вытлумачаных ім самім эпізодах і калізіях новыя патаемныя дзверцы і шуфлядкі (гл. частку «Карчма на пінскім тракце»). Якая спакуса — паверыць у тое, што «праваслаўныя» і «каталікі» паразумеліся ды разыгралі бойку за перуновік, каб вызваліць арыштаваных «інсургентаў», але… «усе сумненні, што гэта прыдумкі, нацяжкі, незацугляная фантазія аўтара, — абсалютна правільныя. Так не было і не магло быць. Усё было зусім па-іншаму». Вынаходлівасць раманіста ў высакароднай справе барацьбы за беларускага чытача і чысціню рэалістыч-

нага метаду амаль палохае. Праўда жыцця — ад пачатку і назаўсёды (ці, прыпадаючы да крыніцы маладой беларускай паэзіі, *ab ovo* — і *forever)*. Розныя героі Алеся Наварыча імкнуцца перажыць гэтую праўду па-свойму:

«Аксана сціснула вусны і сцебанула каня. Мара пра незалежную Белую Русь, ці Літву; тую, колішнюю, кедышнюю еўрапейскую дзяржаву, ператваралася ў міраж… Яна і была міражом, відмом мінуўшчыны, толькі з'явілася надзея, рамантычнае спадзяванне, што гэты міраж зробіцца рэчаіснасцю. Не зрабіўся. Пакуль».

«…і ў жыцці мусіць быць усё чысценька, падмецена, правільна, — думаў аканом. — Усё на сваіх месцах, да ладу… Любыя рэзкія рухі прыводзяць да беспарадку… Рэвалюцыя, бунт ёсць зменлівая форма хаосу… Эт, глупства. Толькі б здароўе».

Іншага фіналу ў гістарычнага рамана «Літоўскі воўк», напісанага Алесем Наварычам, быць не магло (хіба што празаік, падбіраючыся да творчага «поўневага ўзросту», захацеў бы стаць піянерам жанру «альтэрнатыўнай гісторыі» ў беларускай літаратуры). Рэалістычная «незавершанасць», адкрытасць яго асабіста для мяне ёсць падставаю для аптымізму[12].

Яшчэ больш згаданага аптымізму дадае тое, што Алесь Наварыч у клопаце пра будучага беларускага чытача выяўляе не менш грунтоўнасці, чым у стасунках з чытачом сённяшнім — паслядоўнасці. У палымянскім «сшытку» «Школьных даляглядаў» (№ 11 за 2007 год) друкавалася аповесць «Жыццё і дзіўныя штукарствы Мацейкі, або Рабінзон Кукуруза, сын Палесся». Цягам нескладаных росшукаў высветлілася: хоць тое ніяк не пазначана ў часопіснай публікацыі, два змешчаныя ў «Полымі» раздзелы — толькі пачатак твора, у цэнтры якога, мяркуючы па ўсім, мусіць быць гісторыя станаўлення і сталення асобы. Хто, ведаючы схільнасць празаіка «гуляць у перліны» з даверлівым чытачом, захоча выставіцца дурнем — і палезе наперад аўтара з развагамі,

[12] Калі ўважаць уменне трымаць паўзу за адзнаку акцёрскага таленту, беларусы — нацыя геніяльных творцаў-«паўзатрымальнікаў».

напрыклад, пра вялікі сімвалічны сэнс вобразу шараговага раённага псіхіятра, што спрычыняе палешукоў напрыканцы 1960-х да спадчыны доктара Фрэйда.

І хто здолее адмовіць сабе ў цытаванні наступнага ўрыўка з падраздзела пад шматабяцальнай назвай «Апакаліпсіс»:

«Малы Мацейка, што ездзіў у грыбы, раптам збялеў. Твар ягоны вырабіўся, што тая маладая курацiна. Збялеў, палажыў недаедзены кавалак у форму, у якой пеўні тыя запякаліся, лёг на траву.

— Зноў, зноў прыступ… — абрадавана закрычаў меншы з братоў.

— Ну то што ўжо, паміраць будзеш? — спытаўся бацька, са смакам пераважоўваючы курацiну. Крадком ад дзяцей ён глынуў з гляка, прыхаванага ў «выстэмпцы», «карчоўкі», і ў яго быў добры, жартаўлівы настрой.

— Раз вайна[13], — адказаў малы Мацейка, — то навошта жыць? Памру».

Чалавек сталее — пісьменнік у ім эвалюцыянуе. Чым больш прадказальным падаецца публіцы кірунак той эвалюцыі — тым, відаць, больш рашуча чалавек-(сапраўдны)-пісьменнік рушыць *іншым* шляхам. Мяркуючы па ўсім, празаіку Алесю Наварычу ў часе ягонай «творчай поўні» не бракуе рашучасці пайсці па шляху самым пакручастым — і не пайсці па ім таксама.

2008

Правілы адасаблення

Жыць — страшна. Аднак кожнаму па-свойму: адным — ***страшна*** *цікава*, другім — ***страшна*** *самотна*, трэцім — ***страшна*** *весела*; камусьці жыць ***страшна*** *хочацца*, а некаму — ***страшна*** *абрыдла*…

Васіль Быкаў у памфлеце «Абы ціха», які ўвайшоў у кнігу «Парадоксы жыцця» (2004), звяртае ўвагу на адзін з дагэтуль

[13] Сямігадовы Мацейка мае на ўвазе трэцюю сусветную вайну, непазбежнасць звязвалася дарослымі з падзеямі 1968 года ў Чэхаславакіі.

не ацэненых належным чынам талентаў таго народа, каторы атэстоўваецца аўтарам як самы мудры на свеце, — «прыроджаны талент да страху». З таго часу, як пачала паўставаць новая беларуская літаратура, цэлыя пакаленні родных пісьменнікаў не шкадавалі жыццяў і натхненняў дзеля таго, каб акрэслены вышэй талент не развіўся ў трывалую геніяльнасць.

І нашы сучАснікі — не выключэнне.

Ці не кожны сур'ёзны беларускі празаік, які здолеў з большымі ці меншымі стратамі перасягнуць дэмаркацыйную лінію паміж «сярэднім» (жыццясмертным, паводле прыватных адчуванняў) узростам і «поўневай» сталасцю, імкнецца падзяліцца з тутэйшым чытачом (а пашэнціць з перакладчыкамі — дык можна і з усім светам гутарку весці) выпакутаваным веданнем: жыць не страшна[14]. Маюцца, натуральна, і выключэнні, прычым, па маіх падліках, мінімум чатырох катэгорый.

Да першай належыць, бадай, адзін Юры Станкевіч, які па меры жыццёвага і творчага сталення ператвараецца ва ўсё больш незваротнага антыўтапіста і не стамляецца адкрываць белым людзям вочы на тое, што чакае іх у чорным свеце.

Пісьменнікі, якіх можна аднесці да другой катэгорыі, з большай абачлівасцю ставяцца да тых суродзічаў, якія дазваляюць сабе бяскрыўдныя дзівацтвы — напрыклад, чытаць беларускае. Пры жаданні з «атмасферы» твораў Уладзіміра Сцяпана, Пятра Васючэнкі, Алеся Наварыча, Андрэя Федарэнкі, Алеся Бадака, Людмілы Рублеўскай, Алены Брава (і яшчэ таго-сяго) можна «выпарыць», крышталізаваць своеасаблівую філасафему, заклікану дапамагчы нам — будаваць, а ім — быць: жыць страшна, але давядзецца.

Трэцяя група выключэнняў таксама нешматлікая: яе ўтварае «вялікі і жахлівы» Адам Гудвін, перапрашаю, Урфін

[14] Асаблівай грунтоўнасцю падыходаў, несучаснай адказнасцю перад суайчыннікамі вылучаецца стаўленне да праблемы празаіка Барыса Пятровіча, які за чатыры гады здолеў ператварыць «Шчасьце БЫЦЬ» (кніга выйшла ў 2004 годзе ў мінскім выдавецтве «Тэхнапрынт») у «Жыць не страшна» (Мінск, «Медисонт», 2008). Верагодна, нетутэйшая бясстрашнасць празаіка і сталася адным з аргументаў падчас вызначэння яго як лаўрэата прэміі «Гліняны Вялес» (2008).

Глобус, выбачаюся… дык вы зразумелі, пра каго размова. Гэты пісьменнік, вядомы, акрамя іншага, сваімі навацыямі ў галіне сучаснай акцэнталогіі (скажам у слове сучАснікі ён прапануе ставіць зусім іншы лагічны націск), лекуе чытача трункам з іранічна-саркастычнага рэалізму і неасентыменталізму, пасля чаго той (каторы выжыве пасля лячэння) мусіць прыйсці да высновы: не жыў файна — не варта і пачынаць.

Нарэшце, у сучасным літпрацэсе маецца празаік, што мог бы заняць месца ў вакантнай чацвёртай катэгорыі, для якой прыдумаўся б не менш «канцэптуальная» ідэалагема-слоган, чым для трох пералічаных, — будзьце пэўныя! Мог бы, калі б не адзін нюанс.

Справа ў тым, што характар станаўлення і разгортвання творчай індывідуальнасці гэтага пісьменніка ўказвае на выключную *правільнасць* — з пункта гледжання самой логікі развіцця нацыянальнай літаратурнай традыцыі — яго мастацка-светапогляднай эвалюцыі. Калі ж падчас панарамных агледзінаў літаратурнага працэсу апошніх дваццаці гадоў сфакусавацца на плёне працы гэтага празаіка як на пэўным корпусе твораў, а не на выпадковай сукупнасці тэкстаў, кідаецца ў вочы *адасобленасць* створанага ім — «аўтарскага» — свету ад перамог і паражэнняў паўсядзённага літаратурнага побыту. Дзіўнасць быцця, якая для адных ёсць нагодай для страху, а для другіх — нагодай з гэтага страху пасцябацца, ім уважаецца за дадзенасць і прымаецца як кіраўніцтва да дзеяння: трэба ***жыць***.

Цені ценяў

Першы зборнік апавяданняў Анатоля Казлова «Міражы ценяў» пабачыў свет у «Бібліятэцы часопіса «Маладосць» у 1990 годзе. У традыцыйна (для тагачасных літаратурных дэбютаў) сціплую па аб'ёме кнігу ўвайшлі шаснаццаць апавяданняў. Цікава, што яны абышліся без разложыстай прадмовы, якая звычайна папярэднічала першым кнігам маладых празаікаў: яе функцыі, верагодна, былі ўскладзеныя на кароткае (памерам у адзін абзац) «слова» Генрыха Далідовіча, размешчанае там, дзе звычайна туляцца анатацыі.

«Сталыя прыкметы індывідуальнага стылю пісьменніка — схільнасці да філасофіі, медытатыўных разважанняў, эстэтызацыі фальклорных матываў, міфалагізацыі і містыфікацыі», якія праз паўтары дзесяцігоддзі сталіся відавочнымі для Лады Алейнік[15], прадчувацца маглі ўжо ў аповедах дэбютнага зборніка. Сёння ў эпіграфе да апавядання «Матрац», якім адкрывалася кніга: «*Той, хто чакае, сустракаецца з нечаканасцю*», зручна бачыць своеасаблівы код, формулу далейшых пошукаў колішняга дэбютанта. Зрэшты, справа не ў зручнасці, а ў рэальнай укаранёнасці сюжэтаў аповедаў з «Міражоў ценяў» у ідэі суіснавання, нават адмысловага «ўзаемаперацякання» свету рэчыўнага — звыклага, будзённага — і свету ***Іншага***. Апошні для герояў першай (і наступнай) кніг А. Казлова не тоесны таму *іншасвету*, сутнасць якога традыцыйна асацыіруецца з паняццямі інфернальнасці ці містычнасці, хаця н*е*жыць (у розных праявах і абліччах) настойліва ўрываецца ў жыццё персанажаў ці не ўсіх аповедаў «Міражоў…»

Іншае акрэслівае ўласную прысутнасць у «аб’ектыўнай рэчаіснасці» не толькі праз выключныя падзеі. Яно нібыта разлітае ў звычайнасці штодзённага існавання, танальнасць, агульны настрой якога ў ранніх аповедах А. Казлова якраз і вызначаецца *чаканнем нечаканага*:

«Восень. Месяц кастрычнік. Паўсонная сталіца. Гарбаты мост, шырокія вуліцы з зябкім святлом ліхтароў. Цупкія цені чэзлых дрэў на сцюдзёным асфальце тратуараў. Рэдкія таксоўкі. Насцярожаныя постаці. Жалезабетонныя падземныя пераходы. Гадзіна ночы. Чыгуначны вакзал» (*«Матрац»*).

«Я ішоў, прабіраючыся ў натоўпе, не зводзіў вачэй з яркай кропкі ліхтара, які раз-пораз выбіваўся праз вузлавата-голыя галіны старых таполяў. Змрок боязна кранаў шурпаты сыры асфальт, заплаканыя вокны шматпавярховікаў» (*«Доўгі вечар»*).

Вобразная «матэрыялізацыя» выяваў Іншага ў аповедах першай кнігі А. Казлова наўпрост залежыць ад таго, у якіх дэкарацыях адбываецца сустрэча з імі персанажаў. Калі хра-

---

[15] Гл. артыкул «Супрацьстаянне. Штрыхі да творчага партрэта Анатоля Казлова», надрукаваны ў № 3 часопіса «Маладосць» за 2006 год.

натоп твора звязаны з прыродным, вясковым, *натуральным* быццём, узмацняецца роля і вага тых стылёвых сродкаў, якія сёння звязваюцца нават не з неарамантызмам, але з нацыянальнай версіяй уласна рамантызму, найбольш цэльна «персаніфікаванай» яшчэ ў творчасці Яна Баршчэўскага:

«Прастуджана хрыпеў вецер. Звінеў, пераходзіў на працяты тонкі стогн, прабіваючыся ў трэшчыны пабітага шкла на ёмістым акне хаты Велікодскіх. Адзінае акно гэтай хаты, выходзячы на вуліцу, цьмяным маладзічком глядзела ў бяздонную цемру восеньскай ночы. Слотнае надвор'е студзіла прыбітую дажджамі зямлю» (*«Згубнае бярвенне»*).

«Зямля застагнала, вецер узвыў. Цемра ахутвала нас. Ударыў пярун, і маланкі паласнулі неба» (*«Дзень нараджэння»*).

Складваецца ўражанне, што занатоўванне аўтарам вобразу беларускай Вёскі важнае для яго не толькі як узнаўленне дзівоснай тутэйшай атлантыды, якая на вачах герояў А. Казлова сплывае ў нябыт. Напрыклад, Купалле ў апавяданні «Мацвеева лазня» паўстае не проста фонам, на якім разгортваюцца падзеі; грунтоўная лаканічнасць апавядальніка недвухсэнсоўна ўказвае на «этнаграфічна-асветніцкія» намеры празаіка.

У шэрагу іншых апавяданняў дзеянне разгортваецца ў Горадзе, які на ўзроўні вобразаў-настрояў (асацыятыўным, «інтуітыўным») супрацьпастаўляецца Вёсцы, хаця таксама вымалёўваецца перад чытачом гэтай дэбютнай кнігі пераважна ў сваім «сутонневым» абліччы. У творах, звернутых да быцця *«цывілізаванага»*, паэтыка рамантызму таксама аказваецца задзейнічанай у розных сваіх пластах. Аднак мастацка-эстэтычныя магчымасці фальклору, што гэтак вабілі і рамантыкаў, і неарамантыкаў, на схіле XX стагоддзя тады яшчэ *малады празаік* скарыстоўваў падкрэслена выбіральна. Так, вобраз-сімвал вяселля — «д'яблавага» балявання — у апавяданні «Доўгі вечар» рэалізуецца паводле задумы аўтара ў антуражы ўрбаністычным: захоўваючы сваю «пазнавальнасць», суадноснасць з архаічным абрадам, вобраз гэты ўскладняецца гатычнымі матывамі. Яшчэ настойлівей адгукаецца літаратурная «неаготыка» ў аповедах «Графіня

з ружай» («І вось цяпер Вацэк паліць адну за адной свечкі, набытыя ў царкве, і шукае ў водбліску нервовага агеньчыку графініна аблічча...»), «Судны дзень» («…кожнаму ў жыцці мусіць сасніцца судны дзень, апошні дзень чалавецтва. <…> Твой сон пра судны дзень яшчэ наперадзе»); пры гэтым не выклікае сумненняў унутраная арыентаванасць творцы на рэалістычны метад мастацкагааднаўлення рэчаіснасці.

Ці не ўсе цэнтральныя персанажы ранніх апавяданняў А. Казлова знаходзяцца ў стане руху, які ад пачатку нібыта пазбаўлены мэтавасці; гэты рух-блуканне нярэдка нагадвае ўцёкі — ад панылай штодзённасці, ад гнятлівасці чакання нечаканага, урэшце, ад самога сябе, палонніка страху. Згаданы страх не заўсёды мае вонкавыя падставы, хаця ўвarванні свету Іншага ў рэчаіснасць, дзе асуджаныя жыць героі твораў з «Міражоў ценяў», здзяйсняюцца з наканаванай рэгулярнасцю. Так, Вадзім з аповеда «Рыбкі для акварыума» «…апошнім часам пачаў баяцца новага дня. Нейкая нудота пасялілася ў грудзях. Ці не ад гэтага знаёмыя заўважалі глыбокі сум у яго вачах. Каб пазбавіцца ад здушлівага наслання і гнятлівага жаху, ён набыў сёння чатыры мініяцюрныя рыбкі». Аднак любыя дзейсныя захады, скіраваныя на пераадоленне страху, апынаюцца бессэнсоўнымі ў сітуацыі, калі сам свет ценяў становіцца самай што ні на ёсць рэчыўнай рэальнасцю, якая запаўняе прастору «ўнутры» чалавека. І тады тое, што яшчэ нядаўна бачылася паратункам, яшчэ больш паглыбляе вусціш чакання: напрыканцы апавядання Вадзім «…думаў. Не хацелася ісці на сваю кватэру. Баяўся галодных рыбін у зеленаватым слоіку».

Па сутнасці, у першым празаічным зборніку А. Казлова акрэсліваюцца менавіта *абрысы* ***Іншага***, *цені* тых *міражоў*, «нечаканая» рэчыўнасць якіх будзе ўзмацняцца з кожным новым творам пісьменніка з сапраўднай няўмольнасцю. Бадай, менавіта рана набытае веданне, што Іншае не побач з жыццём, але ў самім жыцці, і сталася грунтам для выспельвання тых правілаў адасаблення, якія мне, напрыклад, бачацца асновай стасункаў са светам (літаратурным і пазалітаратурным) празаіка А. Казлова.

Адкуль бяруцца д’яблы тузінамі

Празаік А. Казлоў у абмежжы беларускай літаратурнай традыцыі па вызначэнні не можа быць самотным — хаця б таму, што ён мае дзве першыя кнігі. Зрэшты, яшчэ пару дзясяткаў год таму гэта не было з’явай выключнай: цэлы шэраг літаратараў спачатку выдаваў кніжачку ў «Бібліятэцы часопіса «Маладосць», а потым меў магчымасць святкаваць дэбют двойчы (o tempora, o mores!) дзякуючы серыі «Першая кніга празаіка», што выходзіла ў *тагачасным* дзяржаўным выдавецтве «Мастацкая літаратура».

У 1993 годзе вышэй згаданая серыя папоўнілася кнігай А. Казлова «І тады я памёр...», куды ўвайшлі ўсе творы са зборніка «Міражы ценяў», а таксама аповесць «Адкуль з’яўляюцца яны?..», пяць новых апавяданняў і чатыры абразкі.

Зварот да жанру аповесці даў магчымасць празаіку больш поўна, чым тое дазвалялі абмежжы апавядання («малога эпасу»), паказаць не проста кропкі, «моманты» судакранання нашага і нянашага светаў, але абгрунтаваць ідэю пра адсутнасць колькі-небудзь пэўнага бар’еру (не толькі прасторавага, але і часавага) паміж імі. Максім (ад імя якога і вядзецца аповед у «Адкуль з’яўляюцца яны?..») зрабіў выключна важнае адкрыццё: «велькі сучасны свет страціў для сябе генія матэматыкі» — Максіма, з тае простае прычыны, што ўсё сваё жыццё ён безупынку лічыў… прыступкі. Дзеля таго, каб «неяк вызваліцца ад матэматычнай геніяльнасці», ён на пачатку лета паехаў у вёску да бабулі Арыны: «там-та ўжо ніякіх прыступак». Аўтар няспешна (але і без збыткоўнай разложыстасці) уводзіць чытача ў рытм вясковага жыцця; праз дыялогі з Максімам, праз паўсядзённыя клопаты раскрываецца вобраз бабы Арыны. Індывідуалізаваны і тыповы адначасова, гэты вобраз-персанаж на пачатку аповесці вызначае агульную танальнасць твора, бачыцца своеасаблівым абяцаннем спакойнага, разважліва-памяркоўнага развіцця падзей — паўстае «гарантам» *рэалістычнасці*. Нават кашмарны сон пра вялізную мармуровую лесвіцу, прыступкі якой герой пералічвае рэбрамі і хрыб-

том, не здольны нашкодзіць агульнаму адчуванню спакою і раўнавагі, што забяспечваюцца самой прысутнасцю бабы Арыны («…не звычны ты спаць днём. А значыцца, і не трэбака змушаць сябе»).

Сустрэча з «фальклорнай» (ва ўяўленні сённяшняга гараджаніна — тутэйшага рэаліста) вусцішшу адбываецца, натуральна, уначы, у лесе, блізу былой шкляной гуты князя Крапоткіна. «Праклятае месца» на падводах мінае вясковая моладзь, разам з якой па запрашэнні суседкі Валькі Максім выпраўляецца на пагулянку ў недалёкія Лучкі: «Мы яшчэ не паспелі ачомацца ад незразумелага ўнутранага жаху, як заўважылі, што з усіх бакоў насоўваюцца на нас вялізныя чорныя здані. Павольна, няспешкі яны ўзялі павозкі ў цеснае кола. Здавалася, што мы адгароджаныя ад усяго свету вялізнай бочкай, у якой нельга знайсці ніводнай шчыліны. Вольным засталося толькі неба са жменяй зорак і скупым водбліскам месяца».

Па кантрасце з экспазіцыяй аповесці, асноўнае дзеянне (у якім «сучасная» сюжэтная лінія, звязаная з Максімам і Валькай, выступае ў якасці абрамоўкі для няпэўна-«колішняй» гісторыі іх «двайнікоў» Марка і Варкі) пакідае ўражанне падкрэсленай відовішчнасці, «тэатральнасці», падпарадкаваных адмысловай сімвалічнай зададзенасці аповеду. І сістэма вобразаў-персанажаў ва ўстаўной, умоўна адасобленай частцы твора (Чорны прывід, Уладар цемры, дзед Гардзей, Яўхім-гарбун, Марк і Варка, Ганна), і шэраг мастацкіх хадоў ды выяўленчых «атрыбутаў» (чарнакніжніцтва, паэтыка снабачанняў, тэксты замоў) недвухсэнсоўна ўказваюць, па-першае, на паслядоўнасць аўтара ў выбудоўванні ўласнай мастацкай сістэмы, па-другое, на мэтаскіраванасць яго імкнення ўзняць старажытны пласт свядомасці і культуры беларусаў дзеля ўсведамлення яго «пазачасавай» актуальнасці.

Новыя творы, уключаныя побач з апавяданнямі з «Міражоў ценяў» у другую кнігу, дазваляюць меркаваць пра перамяшчэнне цэнтру цяжару пісьменніцкай увагі на мастацкае даследаванне нетраў аўтэнтычнага («спаконвечна-

га», «прыроднага») быцця, вобраз якога ў прозе А. Казлова пачатку 1990-х паўстае ў сінтэзе рамантычнай і рэалістычнай паэтыкі:

«Завіруха. Не бачна ні дрэў, ні хат. Снежныя сумёты замест дарогі і сцежак. Абламанае голле з вербаў застылымі пачварамі чапляецца за рэдкія частаколіцы плота. Стогнуць і галосяць сіратлівыя журавы калодзежаў. Яны перагукваюцца па вёсцы, адмольваюць у няшчаднага ветру выратаванне. А ён раздзімае грудзі, шчокі і гоніць абтрапаную і разбэрсаную завіруху па хлявах і дахах хат, прыбівае гаротную да сляпых акон» (*«Крывавы прысмак»*). Заўважым, што «рамантычнае» (з папраўкай на эвалюцыю як рамантызму, так і рэалізму цягам XX стагоддзя) светаадчуванне па меры набліжэння да кульмінацыі дзеяння ўзмацняецца (творы «І тады я памёр…», «Шчэпаць попелу» ды інш.). На ўзроўні стылістыкі гэта праяўляецца ва ўзмоцненай — аўтарскай! — «фальклярызацыі» тэксту. У сваю чаргу, спектр яе сродкаў і мастацкіх выяў настолькі шырокі, што часам ад архаічнай дэманалогіі да найноўшай міфатворчасці — адзін (1) экстаз: «Некалькі тузінаў д’яблаў шуснула ў гумно. <...> Гундзіла кінуў запалены квач, і ўстрапянулася полымя, разрываючы цемрадзь. Заенчылі нябожчыкі, адхінаючыся ад агню. Зарагатаў Гундзіла, у экстазе запішчалі, заскавыталі д’яблы» (*«Крывавы прысмак»*).

Але менавіта ў творах кнігі «І тады я памёр…» пачынае акрэсліваца своеасаблівая змена мастацкіх зацікаўленняў аўтара (умоўна пазначым яе як змену мастацкай «тактыкі»). «Фантастыка» фальклорнага тыпу перамяшчаецца ў разрад дапаможнага інструментарыю, на перыферыю тэксту; на першы план выступае катэгорыя містычнага і цэлы арсенал сродкаў яе мастацкай рэалізацыі. Размова ідзе не пра змену дэкарацый, абнаўленне фону: на пэўным этапе творца пачынае інтэнсіўна асвойваць тую прастору, якая падаецца яму найбольш прыдатнай, каб «сфармуляваць» і рэпрэзентаваць уласныя светапоглядныя, маральна-этычныя, эстэтычныя прыярытэты.

Нешта = Іншае?

Прыярытэты празаіка А. Казлова на мяжы стагоддзяў і тысячагоддзяў падаваліся ўжо не проста выразна акрэсленымі, але і згрупаванымі, сістэматызаванымі, што было засведчана ў кнізе «Незламаная свечка», выдадзенай «Мастацкай літаратурай» у 2000 годзе. У гэты зборнік увайшлі чатыры аповесці, створаныя, паводле анатацыі, «на сучасным і супярэчлівым жыццёвым матэрыяле, дзе рэальнае спалучаецца з фальклорна-міфалагічным». Аднак жанравае вызначэнне твора, якім кніга адкрываецца — «Дзеці ночы (*містычная аповесць*)», указвае на тое, што ні «фальклорным», ні «міфалагічным» (што самі па сабе ёсць «рэчы» розныя) сутнасць мастацкіх пошукаў аўтара ўжо не вытлумачыш.

У «Дзецях ночы» пісьменніцкія погляды на светаўладкаванне, сутнасць чалавека, суадносіны наканаванасці і свабоды выбару ў індывідуальным лёсе найбольш выразна кандэнсуюцца ў вобразе Вілена Падкіднога: «Дабро і зло — два бакі аднаго медаля. Мой лёс распарадзіўся так, што жыццё, кінуўшы жэрабя, перакуліла медаль на цёмны бок, падсунула пад сябе мірыядна-зданістае святло».

Своеасаблівая палярызацыя быцця не азначае для герояў (самога Вілена, выкінутага маці-«лахудрай» яшчэ немаўлём у «малацілку жыцця»; Максіма Гурона, сына паспяховых бацькоў, «залатога хлопчыка»; Ніны Смаляк, юнай «бамжыхі») адсутнасці выбару паміж Святлом і Цемрай. У параўнанні з творамі папярэдніх гадоў, у «Дзецях ночы» і логіка разгортвання сюжэта, і характар эвалюцыі персанажаў абумоўлены сацыяльна-псіхалагічнымі фактарамі (паказальнай у гэтым сэнсе таксама з'яўляецца аповесць «Распяцце, альбо Ці ж баліць галава ў вароны...»). Якраз містычны «складнік» аповеду дазваляе з большай выразнасцю высвечваць сутнасць праблем рэальных (суадносіны грамадства і асобы, праблема «лішняга чалавека» ў дачыненні да сучаснай сацыякультурнай сітуацыі і інш.). Так,

зварот да «гатычнага» інструментарыю[16], як правіла, падпарадкаваны мэтам мастацкай псіхалагізацыі, эфектнасць жа малюнка, у адрозненне ад ранніх аповедаў, выцясняецца на перыферыю ўспрымання.

Калі дзве вышэй згаданыя аповесці можна ўмоўна назваць «гарадскімі», дык «Незламаную свечку» і «Перакуліся, перакуленае» дазволім сабе паводле шэрагу прыкмет аб’яднаць назовам «вясковыя». Параўноўваючы апошнія з ранейшымі творамі, дзе мастакоўская ўвага засяроджвалася на быцці «прыроднага» чалавека, якасныя змены становяцца відавочнымі на самых розных узроўнях тэксту.

Фабула «Незламанай свечкі» заснаваная на адным з эпізодаў даўняй (яшчэ з прапрадзедаў) гісторыі варагавання Смалякоў і Барташэвічаў, двух родаў з вёскі Шышкаўка. Мужчыны абедзвюх сем’яў, незалежна ад узросту, нясуць на сабе цяжар пракляцця, своеасаблівым «захавальнікам» якога паўстае не які-небудзь міфалагічны нячысцік ці фальклорны персанаж, але Безасабовае **Яно/Нешта**. У ланцуг помсты ўлучаецца зусім яшчэ малы Антон, які ўзвальвае на сябе вырак пракляцця, ажыццяўляючы яго не столькі ў *дзеі* але ў думцы-слове. Фінальныя «формулы», адасобленыя ад папярэдняга тэксту («Нешта ў слове. Слова ў нечым. Мы па-за ўсім...»), бачацца яшчэ адным сведчаннем на карысць таго, што ў прозе А. Казлова «этнаграфічны» этап (перыяд збірання, назапашвання матэрыялу, жыццёвага і мастацкага) змяняецца этапам «аксіялагічным» (калі

---

[16] У «Дзецях ночы»: Гаспадар як увасабленне ўсюдыіснасці Зла, рытуалізм, што суправад-жае існаванне «дзяцей ночы» — гуронаўцаў, якіх Максім Гурон збірае дзеля служэння Гаспадару; падкрэслены сімвалізм вобразаў-пейзажаў: «Поўня чароўным і вялізным бяльмом вісела ўдалечыні, над самай сярэдзінай гэтай глухой лясной дарогі. Вілен узіраўся ў халодна-прыцягальнае святло поўні і яскрава, з кожнай хвілінай, з кожным імгненнем адчуваў, як закіпае ў целе кроў, апаноўвае шчыкатлівая ўзбуджанасць, часцей і больш напорліва ў грудзіне гойсае сэрца, ягоны грукат даносіцца да скроняў і патыліцы».

У «Распяцці…»: Гаспадар, што на гэты раз «матэрыялізуецца» ў вобразе бацькі адной з гераінь; усё той жа рытуалізм, паэтыка снабачанняў і інш.

назапашаныя «факты» пачынаюць складвацца ў абагуленую каштоўнасную сістэму).

Дарэчы, дзеянне аповесці «Перакуліся, перакуленае» таксама адбываецца ў Шышкаўцы; у тэксце маецца і ўстаўны навелістычны абразок пра сям'ю Смалякоў… Шышкаўка ў «рэтраперспектыве» творчасці А. Казлова набывае абрысы тутэйшага Маконда, цэнтра свету, дзе Гісторыя, аднойчы пачаўшыся, не мае шанцаў завяршыцца.

Сацыяльна-побытавы канфлікт, які ляжыць у аснове аповесці, таксама аздабляецца традыцыйнымі для А. Казлова перлінкамі «*з фальклору*» (згадаем эпіграф да твора ці своеасаблівую «лекцыю» Андрона пра дамавікоў). Падкрэслю: аповед менавіта аздабляецца імі, але яны не вызначаюць яго агульную танальнасць, асаблівасці вырашэння канфлікту і г. д. «Удзельнікі» любоўнага трохкутніка (Лёнік Лозік, Дуняша, Вераніка), адчуваюць на сабе ціск знешніх абставінаў і сілаў (натуральна, «варожых», увасабленнем якіх становіцца маці Дуняшы Вольга Гарбацэвіч, а таксама вясковая пляткарка Надзюха Перазімчыха). Але гэтыя сілы — нават у параўнанні з *нечым*, што вызначае рух гісторыі ў «Незламанай свечцы», — належаць да мітрэнжлівага свету людзей, дзе ***Іншае***, здаецца, бытуе адно ў форме… казкі. Зрэшты, у дачыненні да прозы А. Казлова «капітуляцыя» памянёнага Іншага перад навалай побытавага, паўсядзённага можа быць толькі ўяўнай. У наступных творах пісьменніка Яно не вяртаецца (бо і не сыходзіла), Яно пачынае раскашаваць на ўрадлівай глебе тых індывідуальных, «прыватных» праблем, з якіх складаецца *рэальная* агульначалавечая гісторыя.

Дыктатура «слабасцей»

Гісторыя агульначалавечая становіцца тым фонам, які ў большай ці меншай ступені вызначае хранатопы твораў, што ўвайшлі ў кнігу А. Казлова «Юргон». Аб'яднаныя пад адной вокладкай раманы «Юргон», «Мінск і воран, Парыж і здань», аповесці «Я і Прарок-Уродка», «Раздарожны саракоўнік», апавяданні «Верасава вечнасць», «Ейны боль», «Крывавы

прысмак» (апошняе «мігравала» сюды са зборніка «І тады я памёр…») былі выдадзеныя «Мастацкай літаратурай» у 2006 годзе ў серыі «Беларуская проза XXI стагоддзя».

Прыналежнасць гэтай кнігі не да часавага *памежжа*, але да новай (засведчанай пакуль у «прадчуваннях») эпохі звязаная як з удакладненнем-пашырэннем жанравай палітры прозы («Юргон» — «раман — штрыхамі», «Я і Прарок-Уродка» — «аповесць-фантасмагорыя»), так і з далейшым узмацненнем ролі абстрагавання, сімвалізацыі ў прозе А. Казлова.

Так, у трыццаці дзвюх частках «Юргона» аднаўляецца «штрыхавы» партрэт аднаго з герояў *нашага* часу, у чыім імені зашыфраваны і «прадмет» пісьменніцкага доследу, і атрыбуцыя сутнасці сучаснага быцця. У вышэй згаданым артыкуле Л. Алейнік зазначала: «Насельнікі твораў А. Казлова надзвычай розныя. <…> І ўсё ж заўважаецца, што ў цэлым аўтар падвяргае іх пэўнай уніфікацыі. Фактычна ўсе яны робяцца заложнікамі сваіх слабасцей». Між тым, у «юрлівы гон» сучаснікі ўкручваюцца толькі на першы погляд па ўласнай волі. Іх «слабасці» ёсць *наканаваннем*, наступствам дзеяння сіл пракаветных (у «Юргоне» яны персаніфікуюцца ў вобразах Вісуна — «спарахнелага, але пакуль усё ж жывога Духа бяссілля», Чорнага Гардзея-чараўніка). Іначай кажучы, слабасці-заганы таго ж Юргона паўстаюць своеасаблівай *спадчынай*[17], няведанне пра якую ад яе не вызваляе.

Менавіта «спадчынныя слабасці» нярэдка з’яўляюцца ў творах А. Казлова той урадлівай глебай, на якой раскашуе помста. У дачыненні да раманаў «Юргон», «Мінск і воран, Парыж і здань» яна можа асэнсоўвацца як лейтматыў, адзін з рухавікоў раманнага дзеяння. У абодвух названых творах носьбітамі яе выступаюць абражаныя жанчыны. Крыўда і прага помсты Фрэні («Юргон») абуджае да жыцця Вісуна;

---

[17] «Прамінулі гады, дзесяцігоддзі, перакулілася дагары стагоддзе. Цяпер там, дзе раскашаваў хутар Чорнага Гардзея, стаіць дзевятнаццаціпавярховы дом з сотнямі кватэр. Перамешаны з сугліністай зямлёю попел ведзьмака ўмураваны зараз пад плітою пад’езда, якую кожны дзень топчуць ногі жыхароў велькага гмаха. Пакідае на ёй след і абутак Юргона».

дасягненне сваёй мэты яна дэкларуе ў «штрыху дваццаць другім»: «…Помста здзейснена! Дастаткова зірнуць на твар Юргончыка, і без пытанняў усё зразумела: выпарыўся **юр**, застапарыўся **гон**». Помста Кацярыны («Мінск і воран, Парыж і здань») сягае нашмат далей… і глыбей… і шырэй, разгортваючыся напоўніцу ў часе-прасторы: ад Асінаўскага замка на Магілёўшчыне, выяўляецца, рукой падаць да горада Парыжа, а ад мітрэнгаў дня сённяшняга да «рэвалюцыйнай сітуацыі» канца XVIII стагоддзя — умоўны рух нястрымнага жадання адпомсціць. Няшчаснай князёўне, што гіне ад атрутнага зелля ў ноч шлюбу, Поўня-Уладарка падаравала тры дні і тры ночы жыцця, якія Кацярына скарыстоўвае не проста на тое, каб адпомсціць каханаму князю Севаладу, але на тое, каб вынішчыць яго род[18].

Такім чынам, прыватная слабасць паўстае нагодай для фармулявання больш ці менш агульназначных высноў: «Ага, не ўсё яшчэ страчана. Дарэмна хваляваўся. Жывуць пакуль сярод людзей тыя, хто памятае поклічнае слова, ёсць каму мяне карміць, а гэта значыць — бессмяротны я, Дух бяссілля. Адчуваю, што шмат будзе работы ў бліжэйшае стагоддзе, пакуль людзі загразаюць у распусце. Дзе заганы, там і я…» (*«Юргон»*). Якраз абагуленасць гэтых высноў, імкненне суаднесці прыватныя прыярытэты з універсальнымі каштоўнасцямі, з аднаго боку, абумоўлівае ўзмацненне ролі сімвалізацыі ў прозе А. Казлова («Паўсюль сімвалы, адны сімвалы», — канстатуе герой аповесці «Раздарожны саракоўнік»). Гэтая тэндэнцыя выяўляецца ў розных формах і на розных узроўнях індывідуальна-аўтарскага стылю: і ў нязменнай увазе пісьменніка да паэтыкі снабачанняў (сны Фрэні з «Юргона» найдакладней абгрунтоўваюць матывацыю яе дзеянняў; «сны адольваюць» і Лару з «Раздарожнага саракоўніка», і Акуліну

[18] «…Перарвала я нітку вашага роду. Ужо другую. Антон жа таксама не зможа жаніцца, бо ў вечным пошуку. А Віктор адкінуты на стагоддзі, знаходзіцца па-за сваім часам, што значыць — абсалютны нуль. Гэты твой нашчадак, княжа Севалад, быццам і не нараджаўся» («Мінск і воран, Парыж і здань»).

Перагудчыху з «Ейнага болю»), і ў спробах увасобіць агульнавядомую ідэю дуалізму чалавечай прыроды і самога быцця ў аказіянальнай «міфалогіі»[19], і нават у наданні «рэмаркам», вылучаным сярод асноўнага тэксту курсівам, статусу невыпадковасці, функцый самастойнага сюжэтна-кампазіцыйнага прыёму («Юргон», «Раздарожны саракоўнік»). З другога ж боку, згаданая *інтэнцыя* пісьменніка да сімвалічных абагульненняў адным з наступстваў мае ўзмацненне дыдактычных *інтанацый*, н е п а з б е ж н ы х — у тым сэнсе, што сама спроба «формулізацыі» ідэй і меркаванняў[20] у найноўшай літаратурнай сітуацыі многімі ўспрымаецца як сентэнцыёзнасць ці, горш за тое, як спроба ўсталявання… адмысловай дыктатуры маральнасці (якая іншым бачыцца адзіна магчымай альтэрнатывай дыктатуры «слабасцей»).

Сувязны Ягамосці Шматкроп'я

Дыктатура «слабасцей» як прадмет пільнай мастацкай увагі, між тым, страчвае сваю актуальнасць для празаіка А. Казлова. Цалкам верагодна, што часова. Прынамсі, на карысць меркавання пра змену мастакоўска-даследчыцкіх інтарэсаў сведчыць загалоўная аповесць кнігі «Горад у нябёсах», выдадзенай РВУ «Літаратура і Мастацтва» ў 2009 годзе (уключыла чатыры аповесці і тры апавяданні).

Аповесць, што дала назву зборніку, — «Горад у нябёсах» — упершыню была надрукавана ў часопісе «Маладосць» (2008, №1). Менавіта ў ёй абстрактна-сімвалічная ідэя пра суіснаванне тут і цяпер светаў рэчыўна-існага і Іншага набыла максімальна канкрэтнае — у абмежжы творчасці А. Казло-

---

[19] «Брат-двайнік ці сястра-двайніца, карацей, гугідонец — гэта лепшыя чалавечыя духоўныя рысы, якія даюцца яму Сусветам, але яны не могуць змясціцца ў целе, якое дэфармуецца зямлёй, людзьмі ў яшчэ не народжаным стане…» («Я і Прарок-Уродка»).

[20] «У забыцці могуць знаходзіцца не толькі храмы, якія пабудаваны народам, але і сам народ, што будаваў тыя храмы» («Раздарожны саракоўнік»); згадаем таксама развагі персанажа гэтай жа аповесці Колі-Мікалая пра Горад і Вёску як два палюсы жыцця.

ва — мастацкае ўвасабленне. Падвойнасць быцця Антака Перуновіча, цэнтральнага персанажа твора, засведчаная ўжо на ўзроўні «тэхнікі» аповеду, які паралельна вядзецца ад трэцяй і ад першай асобы. Тэрыторыя *я*-героя выразна адасобленая ад прасторы існавання *яго* (Антака) графічна: «рэмаркі», якія скарыстоўваліся празаікам у папярэдніх творах час ад часу, у гэтай аповесці разрастаюцца, становяцца больш важкімі і аб'ёмнымі, утвараючы самастойны, як бы «самакаштоўны» пласт (вылучаны ў тым ліку і графічна): «*(...А я, ірэальна-рэальны Антак, быццам сувязны паміж Танькай і яе ненароджаным дзіцем, злучаю танюсенькай жылкай-дротам горад жывых і горад зданяў...)*».

У адрозненне ад ранейшых твораў А. Казлова, сюжэтнае дзеянне ў «Горадзе...» разгортваецца не ў плане вонкавай падзейнасці (колькі-небудзь імпэтнага «экшану»), але на ўзроўні «дзеяў-словаў» (што спараджае панаванне маналагічнасці). Тое, што бачыць Антак, — «гэта не горад… а велькі свет продкаў». Прычым пераважная большасць персанажаў, якія атачаюць Перуновіча ў навакольнай рэчаіснасці, важныя якраз у той ступені, у якой дапамагаюць яму асэнсаваць сапраўдную мэту, сэнс з'яўлення ў яго асабістым лёсе горада ў нябёсах. Так, размовы са Светкай Літоўкай нагадваюць зносіны чалавека, які пакутуе над вытлумачэннем «знакаў», з нейкім «аракулам» — спагадліва настроеным у дачыненні да пакутніка, а таму максімальна дакладным у сваіх тлумачэннях: «Краіна Продкаў — месца святых старэйшын. Асоб, якія дапамагаюць нам жыць і выжыць, каб не скаціцца ў апраметную. Яны карэкціруюць існасць няўлоўна і ненадакучліва».

Сімвалізм гэтай аповесці наогул вызначаецца выключнай выразнасцю, празрыстасцю «іншаўказанняў». На карысць таго сведчыць і кампазіцыйная расстаноўка персанажаў (звернем увагу, напрыклад, на «функцыянальнасць» супрацьпастаўлення вобразаў Танькі-Танюшы і Анэлі-Ганэлькі, не наўпраставага, але відавочнага); і ідэйна-мастацкае прызначэнне згадак пра «маю (Антакаву. — ***І. Ш.***) Асінаўку», а таксама вобразу бабулі Куліны (у пэўным сэнсе лейтматыўнага для прозы А. Казлова), і, урэшце, імкненне пісьменніка

(ці, прынамсі, яго героя) быць гранічна *аб'ектыўным* — нібыта насуперак сабе самому: «Горад у нябёсах — у нашай свядомасці». І бясконцае шматкроп'е…

Пераймаючы шматабяцальную празрыстасць сімвалізму празаіка А. Казлова (постраздарожнага перыяду), спынюся пакуль на здагадцы: тыя «правілы адасаблення», якімі пісьменнік кіруецца ў стасунках з усімі вядомымі яму сусветамі, ўгрунтаваныя ў законе шматкроп'я[21]: усё можа быць, а можа і не быць.

Адпаведна, жыць — страшна… а можа, і не…

2009

Рай-які-заўсёды-з-табой:
місіі і месіі пакалення XXX

Калі б у reality show беларускага літаратурнага працэсу сёння не было такога *персанажа, як* Альгерд Бахарэвіч — яго, далібог, давялося б прыдумляць. Бо ніхто цягам апошняй пяцігодкі не эвалюцыянаваў гэтак імкліва ад *літаратара* да *пісьменніка*. Бо менавіта ягоная творчасць падаецца надзвычай прыдатнай (прафесійная дакладнасць вымагае іншага азначэння: спакуслівай) прасторай для самавыяўлення ўсёй палітры айчынных крытыкаў[22]. Бо рэдкі з дзейсных беларускіх *аўтараў* так нязмушана не супадае з *вобразам аўтара*, што сфармаваўся хоць і ў нешматлікага, але зацятага ў сваёй цікавасці да роднага прыгожага пісьменства чытача.

Пачатак творчага шляху таго Альгерда Бахарэвіча, чыё імя цяпер пэўнай часткай чытацкай аўдыторыі ўважаецца за адмысловы «брэнд», варта звязваць з вершаваннямі ча-

---

[21] Новая аповесць А. Казлова «Паразумецца з ветрам» таксама ёсць шматкроп'ем — для чытачоў «простых» (і «няпростых» таксама) абяцаннем яго пакуль з'яўляецца «імя твора» (на момант выштукоўвання гэтага артыкула публікацыя твора толькі планавалася ў адным з літаратурна-мастацкіх часопісаў).

[22] Іх кароткую («анатацыйную») тыпалогію можна знайсці, напрыклад, у кнізе П. Васючэнкі «Адлюстраванні першатвора: Літаратура ў філалагемах і пятрогліфах» (Мн., «Логвінаў», 2004).

соў «Тазіку беларускага» толькі ў фармальна-храналагічным сэнсе. На маю думку, сённяшні носьбіт адметнага мастацкага светапогляду, стваральнік своеасаблівай мастацкай анталогіі (бадай, не дужа звыклай і «ўтульнай» для суайчыннікаў, але несумненна арыгінальнай у эстэтычных адносінах) паўстаў не з панкаўскіх камланняў (хто не чуў пра «Янкубрыля», таму… няма пра што шкадаваць), і не з сацартаўскіх экзерсісаў (тыпу «О мілая сэрцу нямецкая мова!..») — але з адчування іх *другаснасці*. «Гульня ў гульню» ў літаратуры пачатку XXI стагоддзя, натуральна, можа быць плённай — калі перажываецца як *тактыка* ўлазінаў, уваходзінаў у найноўшую мастацкую прастору. Аднак будаваць адно на ёй творчую *стратэгію* сёння, па меншай меры, неабачліва, бо аўтар ад пачатку рызыкуе стацца не чалавекам-аркестрам, але чалавекам-з-натоўпу.

У першым жа зборніку Альгерда Бахарэвіча, які меў назву «Практычны дапаможнік па руйнаваньні гарадоў (Проза 1997—2001)» (Санкт-Пецярбург, «Невский простор»; Вільня, «Рунь», 2002) і быў выдадзены ў серыі «Schmerzwerk» (праект «Другі фронт мастацтваў»), акрэсліўся вектар тых якасных змен, што ў значнай ступені і вызначылі своеасаблівасць аўтаравай мадэлі свету. Колішні «паслядоўны» экстрэмізм рэдукуецца ў аповедах «Практычнага дапаможніка...» да асобных выяўленчых прыёмаў, што выконваюць «атмасферную» ролю. Напрыклад, у «Паразіце» зрывы-істэрыкі Дыктатара, выкананыя ў экспрэсіяністцкай стылістыцы, можна ўважаць і за настальгію па былой рашучасці, выбухі якой у 1990-х скаланалі не віртуальна-мастацкія сусветы, але рэальныя залы і скверы, запоўненыя бумбамлітаўскім натхненнем:

«— Шукай! Шукай! — закрычаў Дыктатар проста ў вочы, нос, лысіну, налітыя шчокі Міхаіла Арнольдавіча. — Шукай маю краіну! …

— Шукай, географ, шукай! — хрыпеў чалавеку-рыбе ў вуха Дыктатар, трасучы малатком. Чалавек-рыба наўздагад тыцнуў пальцам у адну з Амерыкаў — балюча ды няслушна».

Прастора існавання герояў Альгерда Бахарэвіча асацыіруецца з павуціннем, выштукаваным з пустэчы, бязважкасці,

вакууму — і збыткоўнасці быційных праяў. Персанажы блукаюць-боўтаюцца ў такім жыццёвым рэчыве, якое сінтэзуецца ў сутыкненні прагі здзейсніць штосьці заўважнае — і ўсведамлення бессэнсоўнасці руху ў свеце, дзе пануе бог Агул, «бог транспарту, тэлефону, латарэяў, гадзінаў пік, пацалункаў, чэргаў, неверагодны бог не ведаючых, дзе вуліца Гэная і дзе вуліца Тая, бог не маючых запаліць і не маючых хлеба, бог бежанцаў і экстравертаў, бог паразітычнай чалавечай мовы». Асоба ў згаданай сітуацыі становіцца апазіцыйная самой сабе, таму любая спроба паразумецца з наваколлем асуджаная на паразу: Тухліку, які глядзіць на горад з гаўбца пад самым дахам Палаца культуры, у скрыжаванні вуліц бачыцца слова «НЕНАВІДЖУ» («Ж утварала плошча ў далёкім сінім мроіве»).

Любое ўварванне ў мастацкі свет, што ўжо займеў больш-менш акрэсленыя межы, тым самым адгарадзіўшыся ад сусвету вонкавага (і ўжо таму *чужога*), нясе непасрэдную пагрозу для Аўтара. Бо і чытач-аматар, і чытач-прафесіянал хутчэй ахвяруюць аўтаравай «самасцю», чым уласным правам на «канцэптуальнае асэнсаванне твора». Нават падкрэслена бесстаронняя, незаангажаваная інтэрпрэтацыя не можа ўнікнуць той абагульняльнасці, якая, уласна, і ператварае літаратурны аналіз у ахвярапрынашэнне. Так, асобныя матывы, настроі, вобразы-топасы прозы Альгерда Бахарэвіча надзвычай удала стасуюцца з паняццем «кафкіянскага светаадчування»: *добрасумленны даследчык* здолеў бы змадэляваць з элементаў бахарэвічавых тэкстаў калі не «Замак» ці «Працэс», дык, прынамсі, «Ператварэнне». Аднак *даследчык сумленны* абавязкова звярнуў бы ўвагу на тое, што акрамя «Паразіта», «Гюнтэра Вальдхофа і яго крэдытораў», «Прыбіральшчыцы», «Рамонта Гадзіннікава», «Лета дэзерціра», «Методыкі выкладання красавіка» ў «Практычным дапаможніку…» змешчаны «Рай». Гэтая мініяцюра, якая асацыіруецца хутчэй з эсэістыкай, чым з уласна прозай («белетрыстыкай»), звяртае на сябе ўвагу крытыкаў, відаць, не толькі з прычыны нейкай адмысловай зграбнасці, балансу няз’едлівай, настальгічнай іроніі і ўмеркаванага гратэску, але

і з-за відавочнага эмацыйнага кантрасту з большасцю апаведаў (выключэнне, складае, бадай, «Прыбіральшчыца»), што ўвайшлі ў кнігу:

«Рай — гэта свет школьных тэмаў па замежнай мове. Памятаеш: гатычныя літары за шклом шафаў, смак жоўтае крэйды ў роце, пах мокрага дрэва вымытай падлогі, Атлантычны акіян за ўніверсамам». У *такім* раі жывуць Отто і Моніка — «першыя людзі на зямлі», не па-тутэйшаму дасканалыя і старанныя (аўтар чамусьці ўпарта кваліфікуе іх стараннасць як «*прылежнасць»*[23]; зрэшты, той рай, што ён апісвае, — *генетычна замежны*). Не дзіва, што тутэйшаму я-герою, чыё жыццё мінае калі не ў непасрэдным атачэнні, дык у фатальнай блізкасці да «*прэстарэлых аўто»* і «*плачучых коўдраў»* (апавед «Паразіт»), пасля смерці хочацца трапіць ТУДЫ.

Той рай для пакаленняў суайчыннікаў, выхаваных на хрэстаматыйных узорах літаратурнага рэалізму, дарэчы, больш сапраўдны, чым свет, у якім жывуць — і паміраюць, *жывучы*, — і героі «Практычнага дапаможніка па руйнаванні гарадоў», і пазней выведзеныя на сцэну ўдзельнікі «Гульні, якую чалавек вядзе штодня сам з сабою». Апошняя цытата ўзятая з анатацыі да кнігі «Натуральная афарбоўка» (Мінск, «Логвінаў», 2003), што таксама выйшла ў серыі «Schmerzwerk» і аб’яднала сем апавяданняў ды аднайменны раман — «тэксты, напісаныя аўтарам у 2001 — 2002 гг.». Кожны з іх, паводле ўсё той жа анатацыі, — «гэта і самастойны твор, і адна з главаў вялікага мастацкага даследавання Гульні». Паводле прыведзенага жанравага вызначэння «Натуральная афарбоўка» належыць адразу да двух дыскурсаў — мастацкага і, як ні круці, навуковага, з чаго вынікае, што вынікі банальнага літаратуразнаўчага аналізу ў дачыненні да гэтай кнігі будуць умоўна слушныя.

У кароткай рэцэнзіі, якая з’явілася ў часопісе «Дзеяслоў» неўзабаве пасля выхаду кнігі, мне даводзілася разважаць пра тое, што «Натуральная афарбоўка» канструіру-

---

[23] «Дзеці… прылежна ідуць далей — шчэрыць беласнежныя зубы, прылежна майстраваць мінаносцы і прылежна, ні на каліўца не менш прылежна спяваць ля вогнішча звонкія песні».

ецца як пэўная «інтэртэкстуальная» прастора, дзе повязь фрагментаў забяспечваецца не толькі «міграцыяй персанажаў» з аповеду ў аповед, але і блуканнем вобразаў-сімвалаў, вобразаў-матываў. Між тым, А. Бязлепкіна ў аўтарэфераце кандыдацкай дысертацыі «Ідэйна-мастацкая пераемнасць у беларускім літаратурным працэсе канца XX ст.» вызначае гэты зборнік сп. Бахарэвіча як «своеасаблівы гіпертэкст, дзе кожны твор удакладняе папярэдні ці наступны і без кантэксту не паддаецца належнай інтэрпрэтацыі». Цягам навуковай палемікі можна было б акцэнтаваць увагу на тым, што ў выключна шырокім разуменні кожная кніга прозы можа ўважацца за (вельмі) своеасаблівы гіпертэкст. Але зусім не ў тым сэнсе, які ўкладаюць у гэтае паняцце такія рупліўцы (тэарэтыкі і практыкі адначасова) гіпертэкстуальнасці, як, напрыклад, Мілaрад Павіч (згадаем хоць бы ягоную кнігу «Раман як дзяржава» (у перакладзе на рускую мову выйшла ў 2004 годзе). Ён гіпертэкстуальнасць разглядае як веер бясконцых спалучальных магчымасцяў менавіта *самастойных* тэкстаў-«фрагментаў», калі ў залежнасці ад выбару кірунку чытання кардынальна змяняецца сэнс усяго твора, які можа ўтрымліваць матрыцы незлічонай колькасці іншых тэкстаў. У выпадку з «Натуральнай афарбоўкай» варта гаварыць усё ж пра *кнігу* прозы, дзе ў параўнанні з папярэднім *зборнікам* узрастае роля рэалістычнага спосабу мастацкай тыпізацыі. Бясспрэчна, празаік не ахвяруе сюррэалістычным досціпам выключна на карысць рэалістычнай паэтыкі. У ранніх тэкстах дэфармаванасць свету не абгрунтоўвалася (аўтару нібыта й не вярэдзіла, наколькі «рэчыўным», дэталізаваным, урэшце, пераканаўчым атрымліваецца той «хаосмас», у які ён змяшчае сваіх герояў). Аднак у творах «Натуральнай афарбоўкі», угрунтаваных у сюжэце, так бы мовіць, «фантасмагарычным», дэталізацыя (нярэдка замешаная на гратэску) надае схематычна-ўмоўным, пляскатым сітуацыям, вобразам (персанажам, інтэр’ерам, пейзажам і інш.) неабходную аб’ёмнасць, узмацняе рэчыўнасць аповеда ў цэлым. Чаго вартае, напрыклад, апісанне фоташпалераў

у местачковым доме культуры, куды выпраўляецца «Яромка» — сталічны «ансамбль фалькלорны»: «...з вялікай вышыні, быццам са шпіёна-падарожніка, надзвычай цьмяна быў зняты цудоўны куточак сінявокай Беларусі, з нязменнай супрацьтанкавай рэчкай і разбаўленым лесам полем (ці наадварот). Уверсе сцяны, проста на шпалерах, нечай рукой па-майстэрску быў намаляваны агромністы бусел, які драпежна распасцёр белыя крылы» (*«Nightclubbing»*). Канцэнтрацыя гратэскных дэталяў часам выбухае шаржыраванасцю, амаль карыкатурнасцю выяў і апісанняў: экстанцор «Яромкі» — «лядашчы, з лысінай між кучаравых вушэй мужчына па прозвішчы Багатыроў»; «Дзед рос у сваім ложку, як пустазелле, глыбока пусціўшы ў прасціну карэнне» (*«Талент заікання»*); «[Дзеленстап Каўкомавіч Зараян] ...вёрткі чалавек з няроўна прылепленай шкваркаю мокрых вусікаў пад тоўстым носам» (*«Натуральная афарбоўка»*). Стылістыка, арыентаваная на ўскладненае тропавае выказванне, у некаторых выпадках перараджаецца ва ўласную супрацьлегласць: аповед відавочна пазбаўляецца стылёвага, выяўленчага дэкору. Каб напоўніцу прасякнуцца дзівоснасцю асобных фактаў (аб'ектаў), што насяляюць мастацкі свет, створаны Альгердам Бахарэвічам, давядзецца адрынуць умоўнасці (тут: мудрагелісты сінтаксіс, выштукаваныя метафары, іерагліфічныя параўнанні) — і стацца рэалістам «спартанскага» тыпу:

«Прызначаны Кашкін дзеля таго, каб цярпець. <...> Кашкін жывы, але ён не здольны ні на якія дзеянні. Ён папросту кавалак плоці, так, без лапаў, без хваста, мазгоў, зубоў і таму падобных прыбамбасаў. <...> Ён трывае які заўгодна боль, толькі напружваецца й стогне так... досыць жаласліва. Раны, дарэчы, загойваюцца не больш чым за дзень» (*«Не кранаючы фігуры»*).

«Музыка абарвалася, беларусы замерлі й вельмі лёгка, як пухіры, апусціліся на сцэну. Запалілі святло, выйшаў дзядзька ў чорным і павёў беларусаў за кулісы, груба торгаючы за павадкі». Хлопчык, які пабег за кулісы, убачыў, што «беларусы былі ўсе мокрыя й зблізку не такія

прыгожыя, але нічога, такая ў іх праца». І дзядзька ў чорным «насамрэч быў добрым і чулым чалавекам, які любіў не толькі жывёлаў, але й дзяцей. Хлопчыку нават дазволілі пакарміць беларусаў праз клетку» (*«Беларусы на крыштальных шарах»*).

Пачатак рамана «Натуральная афарбоўка» (які ў сістэме айчыннай жанралогіі ўсё ж атаясамліваецца з аповесцю) для сённяшняга чытача, знямоглага ў бітвах з натхненнем пісьменнікаў-«эрудытаў», паўстае абяцаннем выкшталцонай прастаты, гэткага апрычонага, «наіўнага» рэалізму: «На сямі ўзгорках, у самым цэнтры вялікага гораду, ляжыць Прадпрыемства. Не так важна, што за прадукцыю яно вырабляе, мы ж усе й так, пагадзіцеся, гэта ведаем». Аднак даволі хутка высвятляецца, што *тыповыя* абставіны спрыяюць фарміраванню *спецыфічна тыповых* характараў. Стах, «адзін з апошніх мастакоў», напачатку ставіцца да сваёй працы на Прадпрыемстве як да часовага кампрамісу з жыццём, залішне позна, бадай, усведамляючы, што яму адводзіцца роля ахвяры, «паліва», дзякуючы якому звычайная «вытворчая ўстанова» мацуе свой *боскі* статус.

Прадпрыемства не проста разрастаецца па меры разгортвання аповеду ў нейкі мегасімвал: герою з цягам часу адкрываецца, што ён мае справу з сапраўдным Дэміургам эпохі Пост, здольным забіваць веру ў «рэальнасць сучаснасці». Мастак-пралетар Стах адчувае сябе сталкерам, змушаным супрацьстаяць Безаблічнасці, велічнай і жахлівай:

«Вечар апускаўся на безнадзейную зямлю. Будынкі вакол станавіліся ўсё вышэй — сапраўдныя хмарачосы, абраслыя бранёю, дарога штокроку вузела. Стома параіла Стаху павярнуць, і ён болей не змог працівіцца, на імгненне спыніўся, азірнуўся назад, укамянеў. Той дамок, адкуль яны выйшлі невядома колькі хвілінаў таму, відаць не было, будынкі абапал дарогі амаль судакраналіся».

Хранатоп гэтага твора Альгерда Бахарэвіча ўстойліва асацыіруецца з «неакафкіянскай» светабудовай: цьмяныя алюзіі падмацоўваюцца «ўскоснымі» згадкамі пра Franz*a* і наўпростымі — пра Таркоўскага. Зрэшты, каб іх і не было,

урбаністычныя пейзажы «Натуральнай афарбоўкі» толькі пры першым набліжэнні падаюцца данінай павагі стылю *postindustrial*, каранямі яны трымаюцца ў вобразе незабыўна-недасяжнага замка: «Прадпрыемства ўсё яшчэ навісала над ім, усё поўнае прыхаванага руху, нейкай рэшткавай інерцыі — ледакол, які ўпёрся грудзьмі ў гіганцкую крыгу горада».

На грунце непаўторна-невымоўнай беларускай *самотнасці* «кафкіянства» магло б не проста даваць жыццяздольныя ў мастацкіх адносінах парасткі, але раскашаваць, нават буяць. Між тым, толькі ў двух сённяшніх пісьменнікаў адзнакі акрэсленага светаадчування канцэнтруюцца ў адмысловую паэтыку (стылёвую стратэгію) — у Юры Станкевіча і Альгерда Бахарэвіча. Гэтых празаікаў не варта ўважаць за канкурэнтаў, якія прагнуць заняць адную і тую ж нішу: відавочна, што паслядоўная — касмічная! — змрочнасць свету, у якім існуюць героі сп. Станкевіча, выразна (*якасна*) адрозніваецца ад звыкла-дэфармаванай жыццёвай прасторы, куды змяшчае сваіх персанажаў сп. Бахарэвіч. Настолькі ж адрозніваюцца між сабою суровы песіміст і іранічны скептык. Маладзейшага Бахарэвіча ад саркастычнай зацятасці, ад канчатковасці прысудаў, што выносяцца сучаснікам-суайчыннікам, ратуе ці то ўзрост, ці то рэшткі ідэалістычных спадзяванняў на разумнасць быцця. Іронія ў дадзеным выпадку бароніць ад мізантропіі — чаго не бывае ў сённяшнім вывернутым свеце, перспектывы якога акрэсліваюцца ў «Натуральнай афарбоўцы» як *пачатак канца*: «Хутка ўсё мастацтва стане адной бясконцай цытатаю для будучых пакаленьняў. І тады мастакоў не будзе, застануцца адно крытыкі і мастацтвазнаўцы».

Тое, што ў кнізе Альгерда Бахарэвіча 2003 года акрэслівалася як вобраз-настрой, у зборніку апавяданняў «Ніякай літасьці Валянціне Г.» (Мінск, «Логвінаў», 2006) ужо выразна артыкулюецца на розных узроўнях твораў. Сімулякравасць наяўнага («навакольнага») свету *ёсць фактам* для я-героя апавядання «Прыватны пляж на ўзбярэжжы Леты»: яго «навязліва пераследуе адчуванне, што нашыя жыцці

перш за ўсё — замяшчэнні іншых, магчымых, але не спраўджаных»; мы ўсе займаем месца герояў: «Героі зьнікаюць. Гэта падобна на вайну. Замест іх жывем мы — пошлыя, дробныя, хворыя. І гэта правільна».

У параўнанні з «Натуральнай афарбоўкай», дзеянне ў аповедах новай кнігі ў пэўным сэнсе лакалізуецца: фокус аўтаравай увагі пераносіцца з агульных законаў «макрасвету» на мітрэнгі «прыватнага пекла», якім, уласна, і паўстае паўсядзённае жыццё сучасніка. Тое не азначае, што празаік выбіваецца на ўезджаную дарогу бытапісальніцтва: і ў «Прыватным пляжы на ўзбярэжжы Леты», і ў «Ацалелым» (дзе ўсемагутная Безаблічнасць увасабляецца ў вобразе рэчы — гальштуку[24]), ды і ў творы, што даў назву ўсёй кнізе, *цудоўнага* (у арыгінальна-бахарэвічаўскім напаўненні гэтага паняцця) хапае. Паказальна, што намаганні міфалагізаваць найноўшую гісторыю, могуць уважацца і за трывіяльнае парадзіраванне. Так, ЛеГАЛ у лімаўскіх «Кулуарах» (нумар ад 15 снежня 2006 г.) вызначае жанр твораў сп. Бахарэвіча як «парадыйна-сатырычны», разглядаючы кароткі, але змястоўны пуцевадзіцель па таямнічай краіне Кудзіі[25] у «Прыватным пляжы...» як «вобразнае парадзіраванне пытання няпэўнай дзяржаўнасці і нацыянальнай мовы...». Крытык імкнецца правесці для персанажаў Бахарэвіча своеасаблівы абрад ініцыяцыі, выпрабоўваючы іх на... рэалізм: «Між іншым, усе героі гэтай аповесці як бы віртуальныя, а не сапраўдныя, і ўвогуле невядома, дзе яны жывуць (і ці жывуць увогуле), хутчэй за ўсё па-за творамі і творчасцю».

---

[24] «Гальштук, ягоная запрашальная пятля — вось хто завалодаў мной і пачаў кіраваць маім жыцьцём са свайго загадкавага ўкрыцьця». Заўважым, што ў гэтым аповедзе імёнамі герояў становяцца літары — А., В., нават апавядальнік мусіць задавольвацца бесстаронным С.

[25] Альгерд Бахарэвіч коратка, але энергічна знаёміць чытача з даволі разгалінаванай нацыянальнай міфалогіяй, асаблівасцямі кудзінскага алфавіта, правіламі кудзінскай народнай гульні цмэйкен... і, натуральна, маштабнай постаццю Эдуарда Людэйвы, лідара кудзінскага Адраджэння, які «ўзяўся за захаванне кудзінскай нацыянальнай самабытнасці з такім палам, што нават двойчы плаціў штраф за абразу дзяржаўных чыноўнікаў».

Тое, што ў «Кулуарах» асэнсоўваецца як недахоп літаратурнага майстэрства, насамрэч ёсць усвядомленай аўтарскай пазіцыяй, акрэсленай, напрыклад, у «Іголцы прозы (Ліставанні з Юрасём Барысевічам)»: «Няма нічога менш праўдападобнага за падабенства праўды. Жыццё жорстка помсціць тым, хто лічыць, што можна адлюстраваць у творах рэальны свет. <…> Няма нейкай адной, аб'ектыўнай рэальнасці: іх, здаецца, ужо больш за пяць мільярдаў». Такім чынам Кудзія — «кропля малака ў бочцы з бензінам, малюпасенькая тэрыторыя, прышчык на целе вялікай і ўплывовай краіны, аднапакаёўка ў мегаполісе, заселеная кудзінамі, самымі заходнімі з заходніх славянаў», «нашчадкамі парабкаў і павітухаў», — не парадзіруе, але, так бы мовіць, *добрасумленна капіруе* свет. Магчыма, уся справа ў памянёнай добрасумленнасці: крытык аналізуе твор як абагулены вобраз сучаснасці, а празаік тую сучаснасць педантычна прэпарыруе. Дык хіба ёсць шанцы ў крытыка ўнікнуць расчаравання, калі ён звык мець справу з героямі, народжанымі *натуральным*, *класічным* чынам, а аўтара цікавіць выключна тэхналогія вытворчасці гамункулусаў?.. Спрэчка пра тое, які тып герояў «жывейшы за ўсіх жывых», ад пачатку асуджаная стацца заганным колам; варта проста не забывацца на тое, што ў *іншым свеце* па сваім распарадку дня доўга не пражывеш.

Галоўны герой апаведу «Ніякай літасьці Валянціне Г.» Хадок якраз пакутуе з прычыны асуджанасці на *двухсусветнае* існаванне.

У ягоным «асобасным» свеце не адбываецца нічога феерычнага, па праўдзе, там амаль нічога і не *адбываецца*, аднак хлопец упарта ўмацоўвае мур паміж сабою і наваколлем, ахоўваючы *сваё шчасце*, якое *ёсць адзінотай*. «Культ адзіноты» ў гэтым апавядзе выводзіцца як квінтэсэнцыя існавання трыццацігадовых *хадакоў*, якім на самай справе «не хочацца араць усе гэтыя палі славы, а хочацца толькі рэгулярна есці, чытаць любімыя кнігі, слухаць музыку, глядзець добрае кіно, паліць цыгарэты, зрэдку выпіваць, кахацца і абменьвацца лянотнымі думкамі, можна ў пісьмовай форме. І спаць, спаць паболей». Ці не таму *сплачванне доўгу* ў любой

форме — неабходнасць зарабляць грошы на ежу і кватэру, абавязак быць карысным грамадству, талент быць удзячным сынам і сапраўдным мужчынам, *etc*. — Хадаком уважаецца за гвалт, бараніцца ад якога можна толькі нянавісцю: так, літкансультант «Хадок ненавідзеў сваю працу перш за ўсё проста так, за тое, што яна існуе і ён яе робіць».

Нянавісць, дарэчы, набывае маштаб вобраза-топаса ў прозе Альгерда Бахарэвіча. Прынамсі, у аповедах зборніка «Ніякай літасці Валянціне Г.» ён усплывае з відавочнай рэгулярнасцю:

«Яну ўзгадваюць яшчэ раз, і яшчэ, яна стаіць, з нянавісцю пазіраючы на дзверы, і, відаць, пачуваецца рознаскланяльным назоўнікам у экзаменацыйным білеце» (*«Прыватны пляж на ўзбярэжжы Леты»*).

«Аднак гальштуку я не знайшоў. А Марта ж магла аднесці яго сюды. Я ўпэўнены, што яна мяне ненавідзіць, можа быць, таму, што замінаю ёй жыць, можа, таму, што дагэтуль слухаць нічога не хачу пра вяселле, а можа, проста так — часта для нянавісці не трэба канкрэтных прычынаў» (*«Ацалелы»*).

Згадаем таксама «ліставанне» з Юрасём Барысевічам (якое больш нагадвае інтэрв’ю): з аднаго з выказванняў сп. Бахарэвіча вынікае, што ў працэсе сталення ў чалавека з’яўляецца орган, каб ненавідзець.

Нянавісць для герояў Альгерда Бахарэвіча становіцца ўмоўным рэфлексам, рэакцыяй на свет, які нічога не хоча ведаць пра тое, чаго хочацца ім. Жыццё не чакае, пакуль яны выштукуюць сваю матывацыю, дзеля чаго жыць: Мішаня, заступнік Валянціны Платонаўны, загадкавай Г. (паэтэсы, якая ўпарта імкнецца надрукавацца на старонках газеты, дзе працуе літкансультантам галоўны герой), адлупцаваўшы Хадака, тлумачыць яму, напаўпрытомнаму, сэнс яго і свайго жыцця. Маўляў, даўно свярбела выказацца — а тут ты падвярнуўся, «я цябе за гэта нават люблю». Не хочаш любіць свет, якім ён ёсць, — а давядзецца.

Зрэшты, свет можа быць спакойны: *такія* героі не будуць імкнуцца яго зруйнаваць, бо ўцёкі для іх — не параза. І дарэмна ЛеГАЛ, атаясамліваючы ў вышэй згаданых

«Кулуарах» аўтара і апавядальніка, крыўдуе на празаіка за прыніжэнне «сабе падобных», за тое, што з Хадаковых рэфлексій немагчыма вынесці «станоўчыя ўяўленні пра літаратуру». У «ліставанні» з Ю. Барысевічам сп. Бахарэвіч не толькі даволі пэўна акрэслівае ўласнае бачанне прыроды літаратуры (якая для яго ёсць адмысловым чараўніцтвам[26]), не толькі пазначае *сваю* чытацкую аўдыторыю («Я пішу кнігі для такіх, як я»), але і фармулюе прыярытэты, якімі кіруюцца айчынныя пісьменнікі і якія, на яго думку, найперш і абумоўліваюць характар сучаснага літаратурнага працэсу: «Мала каго з беларускіх пісьменнікаў цікавіць літаратура, а не ідэалогія — іх творы, дый паводзіны, яскрава сведчаць на карысць гэтай непрыемнай высновы». Мастацкае ўрэчаўленне апошняга меркавання, напрыклад, у аповедзе «Ніякай літасці Валянціне Г.» вяртае чытача да аўтаравых «пачаткаў». Сцэна паядання рулету над кнігай пра Нюрнбергскі працэс разгортваецца пад акампанемент думак пра класікаў і літбрацію, што стаіць у чарзе, у пачатку якой «яшчэ любілі раздзіму, у хвасце цяперака кахаюць хлопчыкаў». Лёгка ўважаць падобнае за абразу, яшчэ лягчэй — за рэцыдывы «панкаўшчызны». А ці здолеюць наогул зразумець прадстаўнікі «суседніх» пакаленняў, што такое быць *трыццацігадовым* у нашым часе і ў родным космасе, калі старэйшыя ўпэўненыя, што вы яшчэ нічога не вартыя, а маладзейшыя перакананыя, што вы ўжо ні на што не здольныя. *Noblesse oblige* (высакароднасць абавязвае): шануй першых, не крыўдзі другіх — і ратуй сябе сам. І ратуюцца: хто рэалізмам, хто сюррэалізмам, а хто і шызарэалізмам.

Альгерд Бахарэвіч ратуецца *чароўным падманам*, цянётаў якога — калі падман *сапраўдны* — не ўнікнуць ні крытыку, ні чытачу, ні, бадай, самому аўтару. Цікава ў гэтым сэнсе звярнуць увагу на тое, што Бахарэвіч-празаік, які, здавалася б, даўно пазбавіўся хэнці вершавання, шчодра на-

[26] «Кожнае чараўніцтва, па сутнасці, ёсць вялікім падманам. Такім чынам, сапраўдны чытач падсвядома чакае, каб яго падманулі, ды так, каб ён не мог уцяміць, як жа здзейсніўся той падман».

дзяляе персанажаў сваіх аповедаў (і не толькі графаманаў з «Ніякай літасці Валянціне Г.») страсцю да вершатворчасці; нават «спіс матэрыяльных аб’ектаў, якія належалі Хадаку («на планеце шчаслівай Стамудры Хаддок, між бяскрайніх прастораў Сусвету, кожны школьнік саплівы і кожны хот-дог, кожны камень і стог мусяць знаць назубок, што напісана ў бібліі гэтай!») утрымлівае магчымасць для суровай прозы стацца гуллівым прозіметрумам.

Падман крытыкавых чаканняў (а мог жа Бахарэвіч яшчэ далей адысці ад паэтычнай эстэтыкі «Бум-Бам-Літа»!) становіцца часткаю творчай стратэгіі. Пра тое сведчаць і апавяданні «Пагроза», «Сустрэнемся пасля адзінаццаці» («Маладосць», 2007, № 1): чым больш ахвотна аўтар аддае перавагу рэалісцкаму вобразна-выяўленчаму «інструментарыю» — тым менш лагічнай, рацыянальнай, урэшце, *рэчыўнай* паўстае ў выніку рэчаіснасць[27]. Шматабяцальным падаецца і намер сп. Бахарэвіча ўшанаваць «Праклятых гасцей сталіцы» ў маштабным эпасе — рамане, ужо аб’ём якога (каля чатырохсот старонак) мацуе спадзяванні на грандыёзнасць задумы і яе ўвасаблення. Непрадказальнасць, непразрыстасць намераў Альгерда Бахарэвіча — *персанажа літпрацэсу* — пацвярджаецца і на ўзроўні больш прыват-

---

[27] «Вось і кватэра народнага кампазітара Івана Хруля, дзе пасля смерці гаспадара адкрылі ягоны музей, глядзела з-пад фіранак, нібыта з-за цёмных акуляраў, на вуліцу Бэндэ, адкуль да праспекта было рукой падаць; уся зарослая платнымі аўтастаянкамі, з консульствам невялікай, але ўплывовай замежнай дзяржавы ў адным канцы і будынкам банку ў другім, вузкая, тлумная, яна не належала да тых, дзе Кармушкін хацеў бы адшукаць сваю неўміручасць. Дамы тут не мелі больш за чатыры паверхі, аднак вышынёй пераўзыходзілі любую хрушчоўку: усё таму, што пакоі ў тутэйшых кватэрых былі прасторныя, столі высокія, вокны шырокія — нібы ў школьных тэмах па замежнай мове (вылучана мною. — ***І. Ш.***)».

Аказваецца, дзеля таго, каб патрапіць у «рай», пра які марыў яшчэ я-герой аднайменнай мініяцюры з «Практычнага дапаможніка…», не абавязкова паміраць — дастаткова атабарыцца на вуліцы Бэндэ, і вы — у вечнасці.

ных фактаў. Так, апавяданне «Талент заікання» з кнігі «Натуральная афарбоўка» ўвайшло ў зборнік «Ніякай літасці Валянціне Г.»; яшчэ адна падстава для даследчыцкага неспакою — і чаму аўтару так важна рэінкарнаваць менавіта гэты аповед?! Можна гаварыць і пра своеасаблівую «моўную загадку» аповедаў сп. Бахарэвіча: навошта празаік, чые творы ўвабралі ў сябе стыхію *натуральнай* (хоць і заўважна ўрбанізаванай) беларускай мовы, упарта ўпрыгожваць тэксты няўклюднымі калькамі наступнага ўзору: «напавал ачараваць суразмоўцу»; «праслухаць верш дзікарастучага індыйца»; «у кампаніі не менш ачаравальных старых» (*«Талент заікання»*); «мнуў працягнутую руку»; «паглядвала з абажаннем» (*«Ніякай літасці Валянціне Г.»*); «раптоўна ўсплываючыя людзі» (*«Ацалелы»*)? Парадокс заключаецца ў тым, што падобных моўных недарэчнасцяў знойдзецца не больш за дзве-тры на аповед, але ў рэдкім тэксце чытач мае шанцы не натрапіць на гэтыя адзінокія капішчы, помнікі ўплывовасці ці не самай загадкавай з сённяшніх крэольскіх моў — *трасянкі*.

Словам, пытанняў творчасць Альгерда Бахарэвіча спараджае не менш, чым лёсавызначальнае для беларускай літаратуры *«Чаму плача песня наша?»* — адказаў.

У чым, напрыклад, заключаецца сакрэт выключнай працаздольнасці, плённасці літаратара, які ў свае трыццаць два з'яўляецца аўтарам чатырох[28] кніг прозы, прычым кожная наступная паўстае знакаваю, этапнаю — прынамсі, у абмежжы ягонага асабістага міфу?

Ці не палохае *спадара Бахарэвіча* той вобраз *Бахарэвіча-літаратара*, які паўстае з разнастайных крытычных рэфлексій? Бо з кім бы ён ні атаясамліваўся, эвалюцыянуючы ад «авангардыстага літпанка» да «сюр(шыза)рэалістага рэалі-

[28] Далучым да «Практычнага дапаможніка па руйнаванні гарадоў», «Натуральнай афарбоўкі», «Ніякай літасці Валянціне Г.» (час стварэння тэкстаў, заўважым, пазначаецца празаікам з педантычнасцю храніста) і самвыдатаўскую кніжку «У сіметрычнай краіне», 30 асобнікаў якой таксама ж сталіся часткаю найноўшага літпрацэсу.

ста», ён палохае «прафесійных чытачоў» сваёй кентаўрычнасцю, сфінксавасцю, грыфоністасцю — нейкай *какафанічнасцю* мастацкіх прыёмаў і творчых арыенціраў.

І нарэшце: што будзе рабіць аўтар пасля выхаду рамана «Праклятыя госці сталіцы» — возьмецца за тры-, тэтра-, пенталогію ці кінецца ў абдоймы паэтычнага сацарту, канцэптуалізму, метаметафарызму? Рушыць у нетры культурасофіі (выштукуе збор эсэ ў …-ці тамах) ці ашчасліваць падупалую айчынную крытыку вынаходніцтвам драматызаванага артыкула, паліндромнай рэцэнзіі?..

Легкадумны аматар неадкладна пачаў бы выштукоўваць фантастычныя пражэкты і невядома да чаго б давыдумляўся. Будзьма прафесіяналамі: якім паўстане Бахарэвіч-персанаж у новых творах — сёння, бадай, не ведае нават Бахарэвіч-літаратар. Таму спакойна дачакаемся працягу Гульні, у якую Бахарэвіч-чалавек гуляе сам з сабою — і ўстрымаемся ад прадказанняў і павучанняў (барані Бог сурочыць Аўтара!).

2007

ДЗЁННІКІ ПАЎНАЛЕЦЦЯ

Кожны творчы чалавек перакананы, што яго шлях у літаратуру ўнікальны.

Кожны пачатковец у момант свайго ўваходжання ў бурапенную плынь літпрацэсу ўпэўнены ў сваёй адзінкавасці і абсалютна шчыра цешыцца сваім уяўным адзіноцтвам як адзнакай выключнасці, абранасці.

Кожны дэбютант гатоў змірыцца з тым, што хтосьці ў літаратурнай вечнасці быў да яго, але з падазронасцю ставіцца да «адкрыцця», што разам з ім святкуе дзень народзінаў сваёй унікальнасці цэлая грамада творчых людзей.

У «момант» нараджэння на свет новага літаратурнага пакалення крытыкі-«павітухі», як правіла, занятыя больш «важнымі» справамі: ушаноўваюць тых, хто нарадзіўся як творца без іх прафесійнага клопату і з задавальненнем жыў бы без таго клопату далей.

Ідэя «Дзённікаў паўналецця» ўзнікла ў сувязі з працай у газеце «Літаратура і мастацтва», калі я (маючы на ўвазе далучэнне іншых крытыкаў) наважылася весці на старонках тыднёвіка своеасаблівы дзённік сталення таго літаратурнага пакалення, якое нараджаецца тут і цяпер: нясе ў рэдакцыі першыя вершы, раманы і рэцэнзіі, чакае першых кніг — і прычэквае не па адной, традыцыйна змагаецца з традыцыяй і г. д. Аб'яднаныя гэтай умоўнай назвай тэксты запачаткоўваюць адмысловую «хроніку народзінаў» тых, каго называюць сёння і «апошняй хваляй», і next'амі,

і «неафітамі», шчодра прысвойваючы іх пакаленню самыя розныя парадкавыя нумары (ад XXI да XXX).

«Дзённікі паўналеццял» — гэта спроба ўважліва прыгледзецца да тых, каго пакуль многія ўважаюць за «немаўлят» і не спяшаюцца запамінаць. Між тым, многія з ***іх*** *прыйшлі надоўга.*

Наша светлае *Сёння*:
паэтычныя дэбюты ў «анатамічным тэатры»

Нашы класікі ўмелі шанаваць простыя радасці *пісьменніцкага жыцця*, прычым публічна, г. зн. ва ўласных жа творах: менш чым сто год таму выхад паэтычнага зборніка мог пераважыць для аўтара шматвекавы цяжар самоты, што дасталася яму ў спадчыну ад папярэднікаў. Сёння ж ці не кожная новая кніга паэзіі памянёную самоту не проста памнажае: здаецца, паэты вырашылі ахвяраваць усім вольным часам і асабістым жыццём, каб вынайсці як мага больш яе відаў, форм і гатункаў. Зрэшты, многія аўтары, што цягам апошніх двух-трох гадоў займелі першую кнігу, заклапочаныя аднак не пошукам разнастайнасці. «Неафіты» ад паэзіі нават крытыка палохаюць паслядоўным, нязломным, разлічаным, здаецца, на тое, каб перажыць вечнасць, скепсісам у дачыненні да перспектыў нашага свету; прычым упартасць, з якой яны мураюць свой *Нью-Вавілон*, публікаю нярэдка ўважаецца за сталы дыягназ.

Між тым, да *сталасці* (калі разумець яе як асобасную цэльнасць, выяўленую ў мастацкіх вобразах) ад падобных дэбютных кніг — як афарміцелю з клуба ў тутэйшай Юрздыцы — да персанальнай выставы ў парыжскім Цэнтры Пампіду, нью-ёркскім Музеі Гугенхайма ці мюнхенскай Пінакатэцы сучаснага мастацтва. Няпісаная традыцыя айчыннай крытыкі вымагае ставіцца да творцаў-пачаткоўцаў надзвычай далікатна, тактоўна, узважана спалучаць карэктныя заўвагі з заахвочваннямі і г. д. Шкада, што колішнія заснавальнікі гэтай традыцыі не маюць шанцаў сутыкнуцца на ад-

ной сцяжыне з сённяшнімі дэбютантамі: ужо не пачаткоўцы ў строгім сэнсе (кніга як атэстат *сярэдне*сталасці), яшчэ не класікі. Крызіс *прамежкавасці*, што можа мець доўгатэрміновыя наступствы.

Асаблівай рашучасцю, нават ваяўнічасцю намераў вызначаюцца якраз тыя аўтары дэбютных кніг паэзіі, якіх ахвотна называюць *паэткамі* ці *паэтэсамі* нават тыя крытыкі, каторыя сябе не пазначаюць (насуперак праўдзе жыцця і словаўтваральнай аналогіі) *крытыкесамі*. Бываюць і выключэнні, сёння ў нас — рэдкія. Так, дэбютная кніга Таццяны Сівец «Ліпеньская навальніца», выдадзеная «Мастацкай літаратурай» у 2003 годзе, падаецца ў гэтым сэнсе «нейтральнай тэрыторыяй», якую татальная мілітарызацыя чамусьці не закранула. Ціхамірнасць яе пейзажаў і медытацый (зрэшты, адносная: «Бляск маланкі... Пасля... Цішыня... // Грукат грому памрэ і ўваскрэсне. // Шэпту дажджу // Я адкажу // Сэрца няўрымслівай песняй» *(«***Бляск маланкі...»)*) выглядае амаль букалічнай на фоне экстрэмізму (па-праўдзе — залішне «гламурнага») іншых «неафітаў».

Як сведчыць Андрэй Хадановіч, менавіта Вальжына Морт, хоць і выдала сваю першую *кнігу тэкстаў* «Я тоненькая, як твае вейкі» (Мінск, «Логвінаў»), куды ўвайшлі вершы, пераклады і проза, толькі сёлета, але ж «прышчапіла нашай паэзіі новы стыль». Сп. Хадановіч — з мілым мужчынскім какецтвам, якім у апошнія пятнаццаць год непазбежна ўзнагароджвае сваіх нешматлікіх выпускні***коў*** «факультэта нявест» (філфак БДУ), — называе яго «какетлівым дзявочым суіцыдам» (гл. пасляслоўе «Вальжына vivante»). Ён жа настойвае на тым, што, перш чым астыць да вершаскладання, спн. Морт пакінула пасля сябе «некалькі эпігонак». Падтэкст, верагодна, наступны: можна было б гаварыць пра стварэнне цэлай «мартальнай» школы ў сучаснай беларускай паэзіі, калі б «эпігонкі» здолелі стацца «індывідуальнасцямі».

Не ведаю, каго меў на ўвазе паэт, перакладчык, выкладчык, літаратуразнаўца, аднак прыкладна адначасова са зборнікам В. Морт у кнігарнях з’явіўся зборнік вершаў Вікі Трэнас «Цуд канфіскаванага дзяцінства» (Мінск, «Лог-

вінаў», 2005); «тут змешчаны аўтабіяграфічныя звесткі // гэта стыль суіцыдальны авангардызм» (*«Каляровы верш»*). Калі б узнікла патрэба выдаць згаданым аўтарам дыпломы з адпаведнымі кваліфікацыйнымі адзнакамі, у абодвух у радку «Спецыяльнасць» можна было б пісаць **«літаратар»**, у радку «Спецыялізацыя» — ***«бамбіст»*** (амаль без выключэнняў). Мяркуючы па вершах, што ўвайшлі ў кнігу Вольгі Гапеевай «Рэканструкцыя неба» (Мінск, «Логвінаў», 2003), яе паэтычная кваліфікацыя наўпрост звязаная з уменнямі і навыкамі **паталагаанатама** (прыводжу бяскрыўдна *шараговую* для яе цытату): «на падлозе шкрабецца ня котка // на падлозе шкрабуцца нэрвы // яны лашчаць сваю сыстэму // аплятаючы косткі» (*«***на падлозе вандруюць не паперы...»*). Заўважым, што маладыя літаратары выпраўляюцца на мала паэтычную (прынамсі, у традыцыйным уяўленні) вайну, узброіўшыся не столькі арсеналам какецтва, колькі дзіцячай цікаўнасцю (параўнайце *«марцыпанавы снег», «дзіцячыя позіркі»* з тэкстаў В. Гапеевай — і *«пластылінавыя вершыкі»* ды *«дзяцей, зробленых са сталі»* В. Трэнас), што нярэдка мяжуе з жорсткасцю. Калі адна гострыць зброю («Я зьбіраюся на вайну // кожную раніцу // чышчу боты — рыхтую зброю» (В. Гапеева)), другая адпачывае («Я склала зброю. // Стаптала боты. // Зламала кіпці. // Пайшла дадому» (В. Трэнас)). Не варта супакойвацца: яны ўвесь час мяняюцца месцамі.

Кніжна-паэтычны дэбют Ганны Ціханавай (маецца на ўвазе першы («Фільтры») і другі («Сны snow») раздзелы зборніка «Фільтры сноў» (Мінск, «Логвінаў», 2003)) ураждвае неадпаведнасцю абяцанняў (гл. анатацыю, паводле якой усе тэксты кніжкі «аб’яднаныя тэмай рамантыкі, настальгіі па дзяцінстве і юнацкім каханні») — і наяўных твораў. Быццам аўтар з кімсьці памяняўся марамі ды намерамі — і таго не заўважылі ні рэдактар, ні аўтар прадмовы.

«Адна з самых яскравых прадстаўніц творчага руху Бум-Бам-Літ» (Зм. Вішнёў), «часам летуценная, часам зямная і дэпрэсіўная» (ён жа), спн. Ціханава адважна ахвяруе нормамі граматыкі дзеля таго, каб прышчапіць-такі на дрэва беларус-

кай паэзіі як мага больш пантарымаў («Шматкроп'і — // Шмат кроў п'юць...») ці адмысловай іроніі («Высновы толькі ранкам я зрабіла // Што генію сучасся хачу быць // На яве зоркай, каб натхняць, свяціць...»). Яна лёгка ахвяруе і звыклымі ўяўленнямі пра матэрыю — трэба думаць, дзеля пашырэння далягляд аў і ўплывовасці прыгожага пісьменства; не проста ж так безыменнаму вершу папярэднічае эпіграф ***«З анатамічнага»***: «Ныркі вынырваюць ад болю, // Страўнік травіць. // І сківіца выскоквае набок. // На ўсіх сярчае сэрца». Наогул, многія «новаўкніжаныя» паэты абыходзяцца з мастацкім вобразам з той жа ўдзячнасцю, з якой колісь сюррэалісты праінтэрпрэтавалі паэтыку здзіўлення Гіёма Апалінэра: *surprise* пераперлі на *surprise surprise* — і з дзівоснай упартасцю спадзяваліся на тое, што прагрэсіўная публіка захопіцца «мёртвым пацуком у мазгу страўніка» (Ж. Рымбонь-Дасэнь) ці спасцігне таемны эратызм, уявіўшы: «твае ногі бы звязка ключоў на шчыкалатках п'яніц рамеснікаў» (А. Брэтон).

«Конскія вочы ляжалі на скрыжаваньні. // Конскія вочы ляжалі на скрыжаваньні // поту са сьнегам. // Мне ня вусьцішна, мне проста сьпякотна // да вачэй ісці па снезе бяз скуры» (*«Вогнішча з конскіх вачэй»*). Апошняя цытата — ужо не якое-небудзь французскае ці нямецкае адкрыццё, **гэта наша ўсё** (гл. кнігу спн. Морт).

Зазначым, што відавочна большая цярплівасць — *талерантнасць!* — Г. Ціханавай і асабліва В. Трэнас у дачыненні да самога паняцця «паэтычнасць» прывяло да з'яўлення ў кнігах тэкстаў, дзе надзвычай рэчыўная і разам з тым празрыстая метафорыка святкуе перамогу над прагматычным канструктывізмам (гл. вершы спн. Ціханавай «***Фактурнасць камення і цела...», «Вятрыска», а таксама «П'есу», «Калыханку», «Анёлу. Брату» спн. Трэнас). Гэта нагадвае перамогу расліны над жалезнымі кратамі — перамогу відавочна крохкага над бясспрэчна непарушным. Цікава толькі, мы становімся сведкамі трыумфу ілюзіі ці ілюзіі трыумфу?

Чым на самай справе можна падмануць/завабіць сённяшняга чытача — дык гэта аптымізмам. Чым, бадай, і можа быць уратаваная сёння Паэзія ад рашучай дэбютанцкай цікаўнасці

дазнацца, а якога колеру кроў у Ягамосці, — дык гэта рэгулярнымі прышчэпкамі самаіроніі. У 2003 годзе Джэці (Вера Бурлак) сабрала свае вершы пад назвай «За здаровы лад жыцця» (Мінск, «Логвінаў»). Сённяшнім светам (як кажа мая бабуля) сама «шыльда» падаецца агрэсіўна аптымістычнаю (ці агрэсіўна патрыятычнаю — залежыць ад канкрэтнага «дэфекту» крытычнага зроку). «Я вясёлая занадта дзеўка. // Пры занадта сумным існаваньні // Я — бы недарэчная прыпеўка // На грамадзка значным пахаваньні». Працытаваны верш «Занадта вясёлая» і тэкст «Руку да нагі» варта чытаць штодзень па тры-пяць разоў крытыкам, што пакутуюць на іпахондрыю ды мізантропію; да верша «Свабоду графаманам» праз кожную гадзіну раім звяртацца юным і вечна юным дэбютантам дзеля ўмацавання творчага імунітэту. Кніга Джэці (асабліва ў параўнанні з ужо згаданымі зборнікамі) уражвае рэдкай, як высвятляецца, няпохапкавасцю, *невыпадковасцю* — і тэкстаў, што склалі кнігу, і самой кнігі. Нават **мартальнасць** (што паўстае сёння, зрэшты, хваробаю не толькі «неафіцкаю») скарыстоўваецца дзеля ўмацавання аўтаравай генеральнай лініі: «А вы, як мой кардэбалет, // Ля сценак уставайце ў шэраг // Бо куля — мост у іншы сьвет, // На сьветлы і высокі бераг!» (*«Таварыш Зе»*). Прапануецца арганізаваць побыт у нашым ***сёння*** з выдумкай і агеньчыкам — запрашаем на сезон у пекле. У іншасвет — з транспарантам!..

У шэрагу «неафіцкіх» выданняў выхад зборніка вершаў Наталлі Кучмель «Імгненні» ў серыі *«Дэбют»* (Мінск, «Мастацкая літаратура», 2005) падаецца па меншай меры недарэчнасцю. Бо першая *кніга* гэтага аўтара адбылася як паўнавартаснае *выбранае*. Паэзія вымагае не меншай часавай «вытрымкі», чым тая ж проза. (Паказальна, што і ў В. Гапеевай, і ў Г. Ціханавай, і ў В. Морт паэтычныя нізкі ў зборніках «дагружаюцца» п’есамі ці прозай з перакладамі. Ствараецца ўражанне, быццам аўтары імкнуцца прэзентаваць чытачу плён не толькі сённяшніх, але і будучых здзяйсненняў, мала спадзеючыся на тое, што дэбютны зборнік калі-небудзь станецца зборам твораў.) У пейзажыстыцы, якая пераважае ў «Імгненнях», імпрэсіяністычнасць паэтычнай тэхнікі мае вынікам надзвычай рэчыўныя вобразы — такія «аскепкі» быцця, у якіх лю-

струецца ўвесь аўтараў сусвет, ад камянёў да ценяў*:* «Дзень паўпрылёг на горад і раку // Празрыстым, цёплым, быццам летнім, целам. // Павольна падаўшы, не шамацела // Лісціна, абмінаючы руку» (*«***Дзень паўпрылёг на горад і раку...»*)*;* «Стосам блытаных ліній, // Быццам ніці з асновы, — Залатое на сінім // Голле ў вечар вясновы» (*«***Стосам блытаных ліній...»*). Спн. Кучмель расказвае простымі словамі аб простых рэчах, і, здаецца, «тэхналогія» яе словатворчасці выключна празрыстая, *агульнадаступная*, а інтанацыя яе *інтымных пейзажаў* відавочна адсылае да «Песні песняў»... Не кніга, а ідэальны трэнажор для «неафіта»-крытыка. Будзем усё ж гуманнымі: каб калега не высільваўся, мусім прызнацца, што ў выпадку з «Імгненнямі» самая скрупулёзная аналітыка наўрад ці ўганаруецца трыумфам праніклівасці. Я магла б патраціць не адзін год на даследаванне стылю Н. Кучмель — і наўрад ці растлумачыла б (найперш сабе самой), у якое імгненне сукупнасць літар перараджаецца ў недасяжнасць Паэзіі: «Неба лікуе, пацямнелі брады; // Чайкі святкуюць вызваленне вады. // І на шклёным балконе, дззе пануе пыльная цьма, // Для інжыра ў вазоне скончылася зіма» (*«***Неба лікуе...»*).

Мабыць, камусьці прыемна думаць, што той, хто не ўпадае ў транс ад тваіх адкрыццяў ці папросту не ўхваляе мілітарысцкіх настрояў — рэтраград, альбо дурань, альбо пазбаўлены густу ёлупень, альбо зласлівае, закамплексаванае стварэнне з пухлінай мізантропіі ў вобласці сумлення.

А цяпер дапусцім, што «вораг» — не маразматык (pardon — не кансерватар!). І ён таксама мае шанец перажыць экстаз падчас пагружэння ў паэзію «бамбістаў» — як падчас эксклюзіўнай вандроўкі ў іншасвет... Сёлета ў рускім перакладзе выйшла кніга эсэ іспанскага пісьменніка А. Перэса-Рэвертэ пад назвай «З намерам абразіць», дзе ён выступае абвінаваўцам сваёй эпохі, але і аддае ёй належнае. Той, хто сёння выдае кнігу паэзіі адно ***з намерам напалохаць***, мусіць памятаць, што сённяшні чытач, які паспеў ужо здзічэць у джунглях масліту, сам каго хочаш напалохае. **No pasaran!**

2005

Такая ў НАС работа

З усіх культурных адкрыццяў XX стагоддзя рэальна **агульначалавечаю** каштоўнасцю сталіся серыялы — у шырокім сэнсе, як «цацка» з доўгатэрміновай прыцягальнасцю. Мужчынам прыемна думаць, што ахвярамі серыялаў з'яўляюцца выключна жанчыны, і гэта ёсць пераможным аргументам у змаганні за месца перад тэлевізарам падчас трансляцыі чарговай серыі «спартыўнай оперы» — не важна, бокс гэта, шашкі ці кёрлінг.

Сённяшні літаратурны працэс — не столькі опера, колькі аперэта, *a la* «іспанская сарсуэла», дзе дэкламацыя пераходзіць у спевы гэтак жа прадказальна, як найноўшы трэнас у блазнаванне. Імпэтнасць, з якой айчынныя літаратары бяруць удзел у памянёным працэсе, залежыць, бадай, не ад полу — ад мастацкага тэмпераменту. Як высветлілася, **аўтарак** дэбютных кніг паэзіі вабяць дэкарацыі «анатамічнага тэатру». З **аўтарамі** ж усё не так змрочна.

**Жыццё і норавы літпралетараў: ад «канібалізму» — да медытацый*

Усеваладу Гарачку не лёсіць зазнаць ні спакою мудрай старасці *літаратурнага* патрыярха, ні нават утульнай раўнавагі пісьменніцкай сталасці. У 2004 годзе трыццацішасцігадовы паэт выдаў адразу дзве кнігі — і абедзве сталіся дэбютнымі, *першымі*. Як сведчыць анатацыя да яго «Пралетарскіх песняў» (Мінск, «Логвінаў»), у гэтую «першую кнігу вядомага пралетарскага паэта» ўвайшлі рэвалюцыйна-лірычныя вершы розных гадоў. У другой першай паэтычнай кнізе таго ж аўтара, выдадзенай «Мастацкай літаратурай» у серыі «Дэбют», рэвалюцыйнасці стала незраўнана менш, затое «імгненных лірычных формул» (гл. анатацыю) відавочна прыбыло.

Дарэчы, анатацыі да нашых літаратурна-мастацкіх выданняў варта ўважліва вывучыць перад тым, як чытаць саму кнігу, — і абавязкова перагледзець пасля: амаль заўсёды вы атрымліваеце «шкілет у шафе», але абсалютна не той, што

быў абяцаны. Так, уласна *«рэвалюцыйнай дынамікі гучання»* ў «Пралетарскіх песнях» роўна столькі ж, колькі экстрэмізму ў персанажаў сённяшняй тэлевізійнай «Калыханкі». Выяўленчыя сродкі традыцыйнага фальклору (ад параўнанняў да рыфмаванняў); квазіфальклорныя інтанацыі, аплодненыя гратэскна-іранічнымі паўтанамі; рытуальныя бязглуздзіцы як частка абраду ініцыяцыі: далучэнне да найноўшасці (*«Туды сю-ды — тыды, // Сю-ды ту-ды — дыды. // Ты ды я, я ды ты, // Ты-ды-ды — не сюды»* і г. д.) адбываецца натуральным чынам, праз «канібалізм», страваванне класікі(-аў) — працытаваны верш дэкляраваны як перайманне *«З Янкі Купалы»*... Усё гэта змешваецца сп. Гарачкам у трунак, пасля якога *нашы* чамусьці адчуваюць сябе па самае нельга ў класіцы сац-арту, што ім уяўляецца авангардам Авангарду.

Калі агульнае ўражанне ад кніжнага дэбюту сп. Гарачкі-«пралетара» ўстойліва асацыіруецца з выдаткамі тэарэтыка-літаратурнай падкаванасці кухаркі, якую радзіма прымушае стаць камендантам Парнаса, дык «Даты» па кантрасце падаюцца плёнам творчасці непрыхаванага ворага сусветнага пралетарыяту: «Па жоўтым лісці — // Не, не па зямлі — // Ідзём з табой: Ступаем асцярожна. // Глядзім уверх, // Бо праваліцца можна // Ў бяздонне неба // Між пустых галін» (*«***Па жоўтым лісці...»)*. Засяроджанасць на ўнутраным быцці, тая медытатыўнасць, без якой не можа здзейсніцца сапраўдны vers libre і лёгка абыходзіцца плынь будзённай свядомасці, запісаная ў слупок, насамрэч знітаваная ў сп. Гарачкі з «формульнасцю» стылю. Тут маецца на ўвазе перадусім мінімалізм славеснага выражэння надзвычай ёмістага — «іерагліфічнага» — зместу: «Не расчуў, // Што шаптала лістота // Вясной. // Іерогліфы // Голага голля // Чытаю» (*«***Не расчуў...»*). Хаця часам лаканічнасць выражэння спараджае настолькі «заархіваваныя» метафары, што палічыць іх удалымі можа толькі надзвычай ветлівы чытач: «Бачу, як усмешка ледзь прыкметна // Прыўзнімае губ тваіх куткі, // Разбурае <u>строгае барока // Тоненькай ускінутай рукі»</u> (*«***Гэты вечар...»*).

Ды нават у «Датах», ахутаных нетутэйша-нясённяшняй аўрай спакойнай разважлівасці і незайздрослівага *шча-*

сця быць, абзываецца-такі генетычная памяць «вядомага пралетарскага паэта». Трэці раздзел зборніка — «Маналог Атланта» — наглядна дэманструе, як небяспечна жартаваць з рознага кшталту «фетышамі», «амулетамі» і «татэмамі»: ты мяркуеш, што іранізуеш з трывіяльнасці, маралізатарства ды гігантаманіі, ажно незаўважна ў гэтае самае... ублытваешся: «...ведаю, // Распусцяцца ружы // І стане так добра... // І абрынецца... // Не, не дах — // Мой сусвет, // Маё неба. // Таму — я трымаю. // І покуль трымаю — // Я жывы, // Я каменны, // Я вечны» (*«Маналог Атланта»*).

Як важна не быць «арцюрам рэмбо»...

У адрозненне ад сп. Гарачкі, Рагнед Малахоўскі стаўся «ахвяраю» не *натуры*, але *культуры*, у прыватнасці, айчыннага піяру і запланаванага плюралізму меркаванняў. Адзін крытык дэбютную кнігу вершаў «Беражніца» (Мінск, «Мастацкая літаратура», 2005) атрымаў ад выдаўца; другі рэгулярна наведвае кнігарню, сузірае кошты, выпраўляецца на паляванне ў сутарэнні літаратурна-мастацкіх рэдакцый — і становіцца рэцэнзентам, не патраціўшы на кнігу ні грошай, ні часу; трэці слухае радыё, чытае напісанае першым і другім — і храбра вяртаецца ва ўлонне «крытычнага бессвядомага», перажываючы рэцыдыў «адзінагалоснасці».

Толькі ў «ЛіМе» цягам двух-трох месяцаў пра «Беражніцу» выказваліся Л. Галубовіч, Н. Капа, С. Патаранскі (водгуллем — ліст М. Южыка). Паказальна, што ў выказваннях маладзейшых спн. Капы ды сп. Патаранскага відавочна больш ментарства ды безапеляцыйных рэкамендацый, чым у аўтара «ЛеГалізацыі»: гэта як бы доктар спрабаваў лячыць чалавека, а фармацэўт выпраўляў бы небараку на могілкі. Між тым, «зялёны» (на чым настойвае паэт/крытык Н. Капа) сп. Малахоўскі выяўляе сябе паслядоўным, ***сталым:***

— *захавальнікам* традыцыйных для беларускай паэзіі тэм, матываў і вобразаў («Вечар — цуда Матухны-прыроды, — // Крылы развінаючы свае, // Ап’яняе мяккай асалодай // І ў душы спагадліва пяе» *(«Вечар»);* «На шчодрай

гронцы спелага кахання // Адлюстраванне зменлівага раю? // Мне не знайсці адказу на пытанне, // Пакуль жыву, пакуль яшчэ кахаю» (*«Чаму»*).(У сувязі з апошняй цытатай заўважым, што аўтару — 21 год, а ён ужо — віртуозны «імітатар», прычым тут усё сур'ёзна, без блазнотаў і злых намераў. Спачатку авалодваем класічнай тэхнікай пісьма, і толькі пасля рушым у найноўшыя «бадлеры».);

— *змагаром* з паныласцю і дэструктыўнасцю настрояў уласнага ж пакалення: «Прасветліцца свядомасцю сумленне, // Туман надзей ахутае дамы. // Сябе спазнаўшы, наша пакаленне // Дакажа свету, што не ўмёрлі мы» (*«Не ўмёрлі мы»*);

— *майстрам* **спелай** (і неадзінкавай!) *метафары*: «смягла ручай дапівае вясёлку ўрачыстую», «...закаханай паэткаю клалася // ганарлівая котка за печкаю» і інш.

У «Беражніцы» не давядзецца вышукваць ні рытарычных воклічаў («Сам д'ябал з катла на яго зубы точыць, // ён Чалавек! Чалавек ён! Жыць хоча!»), ні збыткоўнасці тропаў («халодны позірк шчасця ліхадзейны»), ні рытуальнага «неабайранізму» («Чаму я ўспомніў даўнія хвіліны, // Калі плылі былога шчасця ноты?..») — іх заўважыць і *народны крытык*. Ды хваляваацца трэба было б якраз у тым выпадку, калі б нічога з пералічанага ў дэбютнай кнізе сп. Малахоўскага не было. Тады б яго, бадай, чакаў лёс Арцюра Рэмбо, які ў свае сямнаццаць панаствараў такога і столькі, што далей яму і жыць было нецікава, не тое што вершы пісаць... А так — дзякуй Богу!

**ЗДЕСЬ вам не ТУТ*

Яшчэ адна дэбютная кніга, выдадзеная «Мастацкай літаратурай» у 2003 годзе — зборнік вершаў саракатрохгадовага (на той час) Віктара Вабішчэвіча «Чорны боль» — прымушае задумацца пра хуткае выраджэнне літаратурнай крытыкі як *прафесійнай* дзейнасці. Калі колькасць падобных дэбютаў будзе ўзрастаць нават у арыфметычнай прагрэсіі, «на крытыка» не трэба будзе вучыцца — дастаткова быць пільным і акуратна перадрукоўваць цытаты.

«Мы — людзі новай эры, // У кожнага ў крыві // Канцэпцыі і бэры // І атам нежывы», — катрэн з верша пад *бурапеннаю* назваю «Насілі хлопцы націск» варта, верагодна, уважаць за своеасаблівую маніфестацыю прынцыпаў «трывожнага рэалізму» (як вызначае ўласны творчы метад сам сп. Вабішчэвіч). Папярэджваю людзей неўраўнаважаных — чытацкая трывога можа ўзрастаць у геаметрычнай прагрэсіі: «Прастора // Сціснулася, // Рыхтуючыся перайсці // У сваю новую якасць, // Але гэта не спадабалася монстру, // І ён праглынуў прастору» *(«Час і прастора»)*. Калі хто-небудзь сумняваецца, дзе ў грэшнага чалавека найменш шанцаў — у страчаным раі Дж. Мілтана ці ў пекле Дантэ, звярніцеся да верша «***Я лётаў над краем...» — праблема выбару вас, прынамсі, не будзе трывожыць: «І цені лунаюць // І сеюць там змрок. // Там парасткі — парасткі цемры. // Са сцежкі сваёй // Не саступіш на крок — // Там царства дзікунскае хеўры» (*«***Я лётаў над краем...»*).

У рэшце рэшт, без хлеба могуць застацца не толькі крытыкі, але і рэдактары. Пагаджаюся з тым, што ператварэнне сучаснай літаратуры з «аўтарскай» у «рэдактарскую» — з’ява заганная. Але якраз прыклад «Чорнага болю» сведчыць пра нечуваны лібералізм айчынных рэдактараў, іх разуменне датклівасці паэтычнай натуры дэбютанта, пра трапяткія адносіны да выпакутаваных вобразаў... Бо цяжка паверыць, што Леанід Васільевіч Дранько-Майсюк, пазначаны «ў тытрах» як «рэжысёр» зборніка, падчас рэдагавання перманентна страчваў паэтычны слых ці/і мастацкі густ: «Блакітная кветка заснула на снезе, // Прабітае сэрца на лютым абрэзе — Спакой» (*«Мроі»*); «Не заві мяне дзіўным, бо сам ты заморскі экзот» (*«***Ты, што здрадзіў зямлі і радзіме...»*). **Между протчым!!!**

Нягледзячы ні на што, крытыкі — народ трывушчы. У гэтым сэнсе не перастаю здзіўляцца, да чаго ўсё ж кволы стаў паэт. «Я таксама памёр, // Бо пачуў слова // «НЕСАПРАЎДНАСЦЬ», — адкрывае таямніцу сваёй гібелі герой верша А. Кавалеўскага «Апошняе слова». «Я — жаўнер на праклятай вайне, // ты — жаданая, // белая смерць мая», — прызна-

ецца Янка Лайкоў, чый кніжны дэбют адбыўся ў 2003 годзе («Вогнепаклоннік»: Мінск, «Мастацкая літаратура») і спарадзіў процьму водгукаў — добрых і розных.

Калі ўсе паэты памруць гэтак жа хутка і калектыўна, як абяцаюць, каму, вы думаеце, давядзецца апекавацца Паэзіяй?..

Што ж, такая ў **НАС** работа — show must go on!

2005

Крыж *піянерскасці:* *Жанравая стратэгія найноўшага рамана ў фрагментах і зносках*

Беларускі раман у «паўзе» (гэткім эстэтычным міжчассі) *постнекласічнай*[29] мастацкай славеснасці, бадай, найбольш з усіх традыцыйных жанраў пацярпеў ад рамонтна-будаўнічай страснасці літаратараў-«неафітаў»; зрэшты, тая страснасць мусіць уважацца не заганаю альбо дабрачыннасцю, а генетычнаю (іманентнаю) прыкметай жанравага «піянера» (першапраходцы). Характар стасункаў з *найноўшасцю* натуральным чынам вызначаецца «супадзеннем» памкненняў той ці іншай асобы са славутым «духам эпохі» — ці, наадварот, немагчымасцю іх прымірэння.

Крытык Сяргей Грышкевіч у рэцэнзіі на раман А. Федарэнкі «Рэвізія» прамаўляе сімптаматычны ў сваёй паўтаральнасці, нават лейтматыўнасці прысуд «фантазіям на літаратурную тэму»: «Масаваму чытачу гэтыя «завумныя» роздумы-абстракцыі нецікавыя. Тым больш што твор патрабуе ўсё ж пэўнай літаратурнай дасведчанасці: скажам, згадкі М. Гарэцкага, паралелі з мележаўскай «Палескай хронікай», іншыя алюзіі і супастаўленні з класікай шараговаму чытачу малазразумелыя» («ЛіМ», 20 жніўня 2004 г.). Для нас прэцэдэнтнасць сітуацыі звязаная зусім не са згаданым творам

---

[29] Падобнае азначэнне ўзнікае па аналогіі з этапамі развіцця філасофскіх ведаў — ад класічных праз некласічныя да постнекласічных.

«непахіснага рэаліста»[30], а з тым, што патэнцыяльны калі не ўдзельнік, дык, паводле ўзроставай салідарнасці, прыхільнік «неафіцкага чыну», сп. Грышкевіч мімаходзь адмаўляе творам свайго ды сумежных пакаленняў у жыццяздольнасці і «найсапраўднейшай» каштоўнасці з прычыны іх незразумеласці і нецікавасці… масаваму чытачу. Між тым, ці не ўся «класіка» *постнекласічнай* славеснасці паўстала з супраціву масіфікацыі; практыкаванні ж *найноўшых* у іроніі ды пастышы толькі шараговец з масаў мог бы палічыць «заляцаннямі».

Калі б раманісты пачалі *насамрэч* прымаць да сэрца сентэнцыі крытыкаў, спачатку здарыўся б масавы суіцыд майстроў «арыгінальнага жанру», а пасля не менш масавая смерць ад голаду штукароў «жанру постарыгінальнага».

* * *

Мяркую, што калі б раман не валодаў здольнасцю дастаткова імкліва адаптавацца да зменлівага сёння ландшафту мастацкай свядомасці, калі б ён закасцянеў у «класічнасці» ці нават «некласічнасці», пры першай жа хвалі чарговай *найноўшасці* «твор, у якім шырока ахоплены істотныя жыццёвыя з’явы пэўнага сацыяльнага асяроддзя, нацыі і эпохі, паказаны шматлікія характары ў іх развіцці, псіхалагічнай напоўненасці, створаны разнастайныя бытавыя малюнкі», таксама сканаў бы хутка і па-ціхаму, так і не стаўшыся «самым ёмістым, сінтэтычным відам сучаснай літаратуры, эпасам нашага часу» (В. Рагойша). Агульная крызіснасць культуратворчасці звыкла захоплівае ў сваю арбіту і творчасць літаратурную — прынамсі, з гэтым даволі лёгка пагаджаюцца самі пісьменнікі. Але не ўсе.

Міларад Павіч у кнізе «Раман як дзяржава», абапіраючыся на статыстыку («…у свеце ніколі не пісалі і не чыталі столькі

[30] «Рэаліст Федарэнка застаецца рэалістам нават тады, калі звяртаецца да элементаў паэтыкі постмадэрнізму…» — падсумоўвае Ванда Бароўка сваю рэцэнзію на «Рэвізію» (гл. «ЛіМ» за 20 жніўня 2004 г.). Трэба думаць, аўтар спадзяваўся на камплімент.

раманаў, колькі сёння»), сцвярджае, што мы маем справу не з крызісам рамана як жанру, а з крызісам «чытання рамана», з паміраннем пэўнага «метаду чытання». Аўтар рамана-лексікона («Хазарскі слоўнік», 1984), рамана-красворда («Пейзаж, намаляваны чаем», 1988), рамана-клепсідры («Унутраны бок ветру», 1991), рамана-таро («Апошняе каханне ў Канстанцінопалі», 1994) і інш. У «рамане пра раман» не хавае сваёй захопленасці нелінейным аповедам, з якім звязвае паратунак літаратурнага твора ад лінейнай мовы. Павіч згадвае пра гістарычныя вытокі нелінейнай тэхнікі пісьма — і разгортвае перспектыву ўсеабдымнай гіпертэкстуальнасці. Аднак мастацкая практыка сведчыць пра тое, што канчатковы трыумф «нелінейнага рамана» пакуль адкладваецца, хоць часам здаецца, быццам прыхільнікі *гіпертэксту* паспелі цішком кансалідавацца ў задзіночанне сусветнага маштабу.

Падчас ператварэння *феномена* ў *«фішку»* нават вонкавая сегментацыя мастацкага тэксту, што як бы сігналізуе пра натуральныя, абумоўленыя найноўшым зместам змены ў традыцыйнай структуры рамана, паспешліва абвяшчаецца адзнакаю гіпертэкстуальнасці. Згадаем у якасці прыкладу кнігу сучаснага англійскага празаіка Цібора Фішара «Філосафыпрайдзісветы» (1994), архітэктоніка якой нагадвае структуру навуковай манаграфіі з абавязковым падзелам на параграфы, пункты і падпункты: сціплая шыльда *«раман»* тут прыкрывае акт спароўвання філасофскага трактату, максімаў-афарызмаў, пікарэскнага і крымінальнага аповедаў, у выніку чаго, аднак, нараджаецца традыцыйны лінейны аповед, прычым ні «традыцыйнасць», ні «лінейнасць» аніяк не ўплываюць на ягоную феерычнасць: аўтар здолеў шэраг прыёмаў-«топасаў» узвесці ў ступень індывідуальнага стылю.

* * *

Цягам апошніх дзесяці-пятнаццаці гадоў ператварэнні рамана адбываюцца ў кірунку своеасаблівай *кентаўрызацыі*: пісьменнікі зусім не жадаюць адмаўляцца ад салíднага, асвечанага часам і аўтарытэтамі жанравага брэнду, але

імкнуцца зарабіць і асабісты капітал. Адсюль раскашаванне рознага кшталту удакладненняў-«прышчэпак»: раман-міф, раман-метафара, раман-пункцір, раман-кантрапункт, нават раман-рак*а* (у Дубраўкі Угрэшыч).

У асобных выпадках «асноўны» тэкст выцясняецца на перыферыю раманнай прасторы, якая ў сваю чаргу запаўняецца «спадарожнымі» элементамі: у 1987 годзе шведскі пісьменнік Петэр Карнэль выдаў «Шляхі да раю», кнігу, што ідэнтыфікуецца як «раман у зносках», дзе тэкст адсутнічае, у наяўнасці толькі заўвагі да яго, тлумачэнні таямнічага і недаступнага для чытача рукапісу. (Дарэчы, некаторыя гісторыкі літаратурнага постмадэрнізму схільныя адлічваць ягоны пачатак з рамана-цытаты Жака Рывэ «Паненкі з А.»; ахвярамі гэтага тэксту сталіся больш за чатырыста аўтараў.)

На ніве *гібрыдызацыі* шчыруюць не толькі празаікі, але і крытыкі: так, Леў Данілкін мусіць падзяліцца ўражаннямі ад рамана нобелеўскага лаўрэата 2003 года Джозафа Максвала Кутзее «Ганьба» (1999), у працэсе чаго відавочна стамляецца ад арнаментальнасці ўласнае рэфлексіі («Кутзее дэманструе нам вялікае мастацтва рамана — рамана як верша, з безліччу сэнсавых рыфмаў, кампазіцыйных адгалінаванняў і зводаў; цуд архітэктуры») і здаецца ў палон «геніяльнай простасці»: «Ды што там хадзіць наўкруга: «Ганьба» – чарговы *раман-сабор* (вылучана мною. — ***І. Ш.***). Даўно ўжо я не карыстаўся гэтаю немудрагелістаю метафарай».

Між тым, вызначэнне вартасцяў прозы праз уганараванне яе лаўрамі паэзіі для айчыннай славеснасці не навіна. Алесь Адамовіч яшчэ ў артыкуле 1957 года «Ля вытокаў беларускага рамана» аргументавана даводзіць, што распачынаць гісторыю вялікіх празаічных формаў варта з «рамана ў вершах», «паэмы-рамана» Якуба Коласа «Новая зямля». Паводле развагаў літаратуразнаўцы, нацыянальны эпас у XX стагоддзі эвалюцыянуе ад «летапісу перажытага», выкладзенага ў «эпічна-апісальнай і лірычна-прыўзнятай» апавядальнай манеры (гл. артыкул «Драматызацыя жанру», 1958) да «паэзіі думкі», якою ўсё больш умацоўваецца проза наша» («А што там, далей?», 1972). Сённяшняе ўварванне

прозіметруму ў вялікія эпічныя творы, такім чынам, для нас не павінна было стаць нечаканасцю: тое, што ў літаратуры шасцідзясятых—васьмідзясятых гадоў XX стагоддзя асэнсоўвалася як «унутраная форма» раманнага аповеду, у словатворчасці пачатку стагоддзя XXI выходзіць з *падтэксту* на тэкставую *паверхню*, становіцца ***спецэфектам***.

Творы, што ўяўляюць сабою жанравыя «гібрыды», *публіцы* павінны падавацца больш эфектнымі, чым традыцыйныя ўзоры жанру: паспрабуем размясціць ля прыступак будынка РВУ «Літаратура і мастацтва» (Мінск, вул. Захарава, 19) проста каня і звычайнага кентаўра — і здагадаемся з трох разоў, да каго з іх не зарасце народная сцяжына, нягледзячы на адказную і напружаную работу супрацоўнікаў рэдакцый.

Тым не менш высвятляецца, што законы айчыннага «літаратурнага шоу» нельга зразумець па аналогіі з іншымі сферамі «культурнай вытворчасці». Чым больш ускладненая структура мастацкага твора, чым больш відавочнаю паўстае магчымасць markdown прачытання тэксту – тым менш шанцаў у ягонага аўтара адчуць да сваёй кнігі хаця б «калялітаратурнае» *зацікаўленне.*

* * *

Найчасцей апаненты *постнекласічнай* славеснасці аргументуюць сваю ідэйна-эстэтычную непрыязнасць тым, што стваральнікам *пост*літаратуры ўдаецца зымітаваць толькі форму, знешнія праявы сучаснага светаадчування, у мітусні і бязладнай мешаніне якіх губляецца сутнасць духу эпохі, а значыць, разбураецца раўнавага планаў выражэння і змястоўнасці – замест мастацкага вобразу, дынамічнай цэласнасці, маем ZERO. І практычна не абмяркоўваецца тое, што кардынальныя якасныя змены адбываюцца не толькі ў галіне форматворчасці. Сітуацыя зломнасці пазнаваўчай, эстэтычнай, мастацкай парадыгмаў прыводзіць нават не да рэвізіі каштоўнаснай сістэмы кардынат, але ў большасці выпадкаў — да змены яе палюсоў. Адпаведна пераўтвараецца сацыякультурная «тапаграфія»; напрыклад, тыя сэнсы, коды,

што дагэтуль усведамляліся стрыжнявымі для таго ці іншага фрагменту агульнакультурнай прасторы, перамяшчаюцца з цэнтра мастацкай свядомасці на перыферыю, і наадварот.

Калі ўзяць пад увагу, што жанравае мысленне — гэта характарыстыка адмысловага тыпу мастацкага мыслення, дык відавочныя сёння трансфармацыі рамана варта ўспрымаць як вельмі выразны «дыдактычны матэрыял», што не толькі ілюструе сутнасць айчыннай версіі злому культурных эпох, але і ўжо цяпер выяўляе некаторыя рысы новага тыпу мастацкай свядомасці, які толькі пачынае фарміравацца.

Практычна ва ўсіх вызначэннях рамана як традыцыйнай эпічнай формы акцэнтуецца неабходнасць, па-першае, маштабнасці ахопу жыццёвых праяў (неабмежаванасць хранатопу, разгалінаванасць сюжэтнага «дрэва», немалая колькасць персанажаў і да т. п.), па-другое, сінтэтычнасці і ўніверсальнасці раманнага мыслення (хаця найчасцей у айчынным літаратуразнаўстве справа абмяжоўваецца згадкамі пра тыпізацыю характараў і абставінаў). Амаль заўсёды маецца на ўвазе, што вектар ствaральна-мадэлюючай дзейнасці раманіста скіраваны ў *рэчыўную рэчаіснасць*: груваcтка-дэталізаваная «аб’ектыўная рэальнасць» у беларускім традыцыйным рамане ўзору другой паловы ХХ стагоддзя вельмі часта паглынае спробы панарамнага паказу ўнутранага космасу, *асобаснай рэчаіснасці*, важкасць якой застаецца дэкларатыўнаю.

Яшчэ ў «бацькоў» некласічнага рамана — Марсэля Пруста, Джэймса Джойса, Франца Кафкі — раманны аповед скіроўваўся, як вядома, у прама супрацьлеглым кірунку: іх творы паўстаюць своеасабліваю *ідэальнаю мадэллю мастацкага вобраза*, калі ўявіць яго як шар, што змяшчае ў сабе незраўнана большы шар. І «У пошуках страчанага часу», і «Уліс», і «Працэс» ды «Замак» цяпер усведамляюцца *эпапеямі*, дзе **маштабнасць** мыслення не саступае празаічнаму рэалістычнаму эпасу канца XIX — пачатку XX стагоддзя. Аднак на першы план — не толькі падчас асэнсавання, але і ў працэсе выяўлення — выходзіць менавіта першародны хаос асобаснага быцця.

На мой погляд, сённяшнім раманістам, асуджаным на ***пасля****доўніцтва* існаваннем у бясконцай (як уяўляецца сёння) эпосе Пост, не ўдаецца ўзбіцца на іншы, «трэці» спосаб мастацкага аднаўлення быцця — магчыма, з прычыны неўсвядомленай, генетычнай пачцівасці да сабраных папярэднікамі, *наяўных* выяўленчых сродкаў; мажліва, з-за неапраўданай упэўненасці ва ўласных аналітыка-сінтэзуючых здольнасцях; не выключана, справа ў прагрэсуючай «інфантыльнасці» сучасніка, што можа сябе прымусіць жыць толькі ў форме гульні, правілы якой ён сам змяніць не вольны. Заўважым, што ніколі яшчэ празаікі не трацілі столькі натхнення і часу на пошукі тэхналогіі стварэння рамана-космасу, звышрамана, рамана-ўніверсуму, прычым у беларускай літаратурнай прасторы ступень энергічнасці гэтых пошукаў зваротна прапарцыянальная ўзросту творцы.

* * *

Лічыцца, што пісаць вершы пасля сарака год несалідна, а прозу да трыццаці — бессэнсоўна. Нібыта найбольш прыдатны ўзрост для раманіста — паміж дваццаццю дзевяццю і сарака пяццю гадамі: *ужо* маецца які-ніякі жыццёвы досвед, а вастрыня адчуванняў і непасрэднасць эмоцый *яшчэ* не страчаная. Але калі меркаваць па часопісных публікацыях ды кніжных выданнях, у *нашых* — свая дынаміка: з першым раманам варта «адстраляцца» не пазней дваццаці-дваццаці трох; пасля дваццаці пяці мусіш, каб захаваць рэнамэ, выштукоўваць нядробныя раманныя цыклы (прычым у тэмпе allegro, бо дзеткі ў старшых групах дзіцячых садкоў сёння на апавяданні не разменьваюцца, бяруцца адразу за аповесці-фэнтэзі); а пасля трыццаці — хоцькі-няхоцькі — застаецца адно мемуары пісаць.

За колькі апошніх гадоў маладыя літаратары прапанавалі цэлы шэраг твораў, чый жанр наўпрост ці крыху завуалявана атаясамліваўся аўтарамі з мадыфікацыямі рамана. Натуральна, іх больш сталыя калегі таксама парупіліся ўмацаваць сваю прысутнасць на «літаратурнай біржы» хто раманам-да-

кументам («Пляц Волі» Алеся Пашкевіча), хто «раманам-парафразам» («Залюстрэчча для Алісы» Вольгі Куртаніч), хто «паралельным раманам» («Золата забытых магілаў» Людмілы Рублеўскай), а хто і «Лёгкім мужчынскім раманам» (Анатоль Андрэеў). Калі ў старэйшых форматворчасць усё ж вызначаецца зместам (раніцай грошы, вечарам — крэслы), дык для маладзейшых, здаецца, форматворчасць сама па сабе можа быць зместам рамана.

* * *

Верагодна, перадусім клопат пра рэпутацыю айчыннага прыгожага пісьменства ў бурліва-нервовым кантэксце сусветнай літаратуры змусіў (амаль адначасова) адразу трох маладых [31] празаікаў узбагаціць літпрацэс радыкальнымі формамі раманнага жанру.

У 2003 годзе ў выдавецтве «Логвінаў» выйшла кніга Вольгі Гапеевай «Рэканструкцыя неба», ядро якой склаў аднайменны «раман у дэталях». Аўтар дэманструе зайздросную абачлівасць, прапануючы чытачу *самому* выбраць не толькі кірунак чытання («дэталі» размешчаны ў падкрэслена адвольным парадку), але і ўласна тэхніку чытання, у залежнасці ад жанравай ідэнтыфікацыі «сааўтарам» прапанаванага тэксту, які можа быць альбо «раманам у дэталях», альбо «дэталлю ў рамане». Такім чынам, менавіта на чытача «перакладаецца» адказнасць за якасць твора, бо яна наўпрост залежыць ад чытацкіх прыхамацяў.

Падчас аднаго з прыступаў прафесійнай шчырасці я ўжо спрабавала наладзіць рэстаўратарскія работы на раманнай «доўгабудоўлі» спн. Гапеевай, імкнучыся «каталагізаваць» складнікі жанрава-стылёвага трунку, *рамана-cocktail*’я. Адшукаліся і зародкі «рамана выхавання» (гл. «дэталі» 0, 9, 28, 83), і аскепкі ў стылістыцы «новага французскага рамана» (3а, 5, 12 і інш.), і фрагменты бессмяротнага *сюру* (4, 13, 7, «ДэТаль 47»),

[31] Тут, зрэшты, маецца на ўвазе не столькі «рэальны» ўзрост празаікаў, колькі іх статус «піянераў» у асваенні жанравых нетраў рамана.

і салата з аскабалкаў мастацкага ды навуковага дыскурсаў (дэталь 31) — інгрэдыенты беспамылкова пазнаюцца і цяпер, калі ўваходзіш у твор другі, *n*-ны раз. Але з хваляю першай (простай чытацкай) асалоды адыходзіць, знікае ўражанне *поліфанічнасці* як адзнакі ідывідуальнага стылю.

Сёння Вольга Гапеева ўяўляецца «выдатніцаю постмадэрну», бадай, залішне *стараннаю*, каб ужо адчуць сябе вольнаю ад абавязковасці «школьных правілаў». Згадайма пра «Папярэджаньне», якое інструктуе чытача наконт яго правоў і непажаданых дзеянняў; адзначым наяўнасць «абавязковай праграмы» — рэмінісцэнцыі з Борхеса, «***Я***» ўзведзенае ў ступень універсальнай катэгорыі, гульня ў іронію і да т. п.; не прамінем уварванні ў *чуллівую гісторыю* сэнсава-стылёвай какафоніі – а як жа без драйву (яшчэ адно *спецпатрабаванне*!):

«…і ты прамаўляеш яе («думачку». — ***І. Ш.***):

— мне так сорамна, але я не кахаю цябе.

1…2…3…4…6..8..9.5.67..4ц.2.оал..74.2палво40958лопавфзўш430975е8_556..0..0..0..0..0…..ад мяне амаль нічога не застаецца. я сашкрабаю з кіліма кавалачкі сябе, усьведамляючы, што прастора ўзарвалася зь сярэдзіны».

Аднак «Рэканструкцыя неба» ўтрымлівае і адзнакі таго, што пісьменніцкая *стараннасць* (у максімальным выражэнні — віртуознасць пераймальнасці, дасканалы «мімесіс») для раманіста — толькі прыступка, уздых перад выдыхам, паўза вучнёўства перад творчай сталасцю. Так, радыкальнае пазбаўленне раманнага аповеда ягонай квінтэсенцыі — *знешняй маштабнасці* — наўрад ці варта асэнсоўваць як безумоўную «страту».

Справа ў тым, што бязмежнасць усіх верагодных сусветаў тут запаўняе «рэчыва» апавядальніцкага **Я**: «Я вучуся ня хлусіць… Я старанна праектую свае сказы, нібыта архітэктар…»; «Я згодная ўявіць цябе ў позе лётаса пры адной умове: ты маеш быць асобай мужчынскага полу, бо цябе-жанчыну я ўяўляла б у іншай прасторава-часавай камбінацыі. … Я прымушу цябе чытаць уголас усё, чым ты завальваў мяне падчас нашага Вы-кальнага перыяду…». «Ты» ў рамане таксама з’яўляецца — толькі ў Ценю **Я**, і

матэрыялізуецца не як **ТЫ**, і нават не як *Ты*, а так — «ты», шараговая дэталь.

І ўсё ж «Рэканструкцыя неба» не выштукоўваецца як безаблічны помнік чарговаму EGO, хаця фрагменты тэксту і прыцягваюцца адно да аднаго, утвараючы *квазі*цэласнасць, менавіта дзякуючы *эгацэнтрычнасці* як стылёвай дамінанце. Адна з характаралагічных прыкмет усяе *постнекласічнае* мастацкае славеснасці: асобаснасць, ператвораная ў **эга**манію, спакваля ўзводзіцца ў ступень абсалюту; у пэўны момант «маса» эгацэнтрызму дасягае крытычнай адзнакі — і **Я** правальваецца ў бездань сябе самога, **эга**манія выраджаецца ў **эга**фобію, татальнасць эгацэнтрызму абарочваецца… безасабовасцю, не-асабовасцю, а EGO — велізарным архівам чалавечай няспраўджанасці. Раман сённяшняга літаратурнага «неафіта» *асуджаны на фрагментарнасць*: лінейнасць паўстае для яго сінонімам «маналітнасці», пачварнага «манументалізму», словам, кляйном «парабка» традыцыі; а каго з маладых, чые прынцыпы яшчэ не паточаныя шашалем «жыццёвай мудрасці» (тоеснай для іх звычайнаму *калабаранцтву*), вабіць перспектыва «быць як усе»?!

Айчынны літаратуразнаўца А. Андрэеў у межах канцэпцыі цэласнага аналізу літаратурнага тэксту ўказвае, што «ў творах новага і найноўшага часу (асабліва ў эпоху рэалізму) дэталь часта выконвае двайную, трайную і нават больш складаную функцыю», прычым шматфункцыянальнасць дэталі «неабходная рэалізму найперш таму, што дапамагае выявіць унутрана супярэчлівую цэласнасць чалавека». Сп. Андрэеў «абірае» рэалізм з такой жа зацятаю шчырасцю, з якой аўтар «Рэканструкцыі неба» ахвяруе сябе постмадэрну. Высвятляецца, што дэталь, «плоць твора», жыццёва неабходная і «памяркоўным», і «ўтрапёным». Праўда, у рамане Вольгі Гапеевай цэласнасць асобы можа толькі прымроіцца ў сполахах супярэчлівасці, але здзяйсняецца галоўная ўмова існавання твора як мастацкага феномену: змест па-сапраўднаму ўкараняецца ў форме; у сваю чаргу, форма прырастае да зместу, становіцца ягонай «скурай»; раман, што, здаецца, вось-вось разляціцца на шрубкі, працягвае ўтрымліваць раўнавагу. Якім чынам? А хто ж яго ведае. Можа, цудам…

* * *

У № 1 за 2004 год «Arche» размясціў на сямі часопісных старонках «раман на адну ноч у дванаццаці частках і слухаўках на адно вуха» (падзагаловак твора ўказвае не столькі на раманічную прыроду тэксту, колькі на «рамантычную» аснову ягонай фабулы). «Хмарка-дурніца» Вольгі Гурскай таксама ўяўляе сабою «фрагментарную прозу», аднак калі «дэталі» ў «Рэканструкцыі неба» ўтваралі хаця б нераўнавеснае адзінства, дык тут «часткі» складаюцца ў штосьці, больш падобнае да *кангламерату*, выпадковага збору разнародных элементаў. Зрэшты, хто з *чужаніцаў*, непасвечаных у ісцінныя прычыны падзей, што фарміруюць вонкавы воблік унутранага **Я**, можа з пэўнасцю аддзяліць *выпадковае* ад *істотнага*?

У «рамане» спн. Гурскай спадарожнікам апавядальніцкага **Я** становіцца Ён, і не толькі:

«Прыйшоў хлопец і аказаўся Хацяновічам.

…Жыў-быў у адным беларускім правінцыйным горадзе Хацяновіч. Калісьці ён там нарадзіўся, хадзіў у дзіцячы садок, вучыўся ў адзінаццаці розных класах, а потым махнуў рукой, плюнуў цераз левае плячо, сказаў: «Ат! Халера яго бяры!» – і паехаў на цягніку № 675 у Менск, каб хоць штосьці ў гэтым жыцці прачытаць, пачуць і даведацца. Там ён пяць год запар ляжаў у інтэрнаце на ложку, паліў, піў гарэлку і іншую брыдоту ды разважаў пра розныя канцэптуальныя праблемы…»

Персанажам гэтага твора, каб быць усвядомленымі публікаю ў якасці раманічных герояў, не хапае аб’ёмнасці, ці супярэчлівасці (а можа, і таго, і другога), але толькі калі ўзважваць іх на шалях класічных узораў жанру. Бо кампазіцыйная фрагментарызацыя аповеда мае лагічным наступствам своеасаблівую «эканомію» вобразна-выяўленчых сродкаў на іншых узроўнях стылю. Іначай, «сцяжэнне» тэкставай плошчы абумоўлівае пэўную тэлеграфнасць апавядальнай манеры *найноўшых* раманістаў. Ды нават у гэтых сціплых абставінах яны знаходзяць дзе *разгуляцца*. Апавядач «Хмаркі-дурніцы» скарыстоўвае дзеля таго самы прывідны шанец — жангліруе

«біяграфіямі» персанажаў, весела ўцісквае «дарослыя» мітрэнгі ў «цацачныя» строі, закопвае шкельцы сэнсаў у схованкі гука-гульняў: «У гэты дзень дзядзька Хведар з вёскі Малыя Жаберычы злавіў у мясцовай сажалцы надзіва вялікага шчупака, кірпатая і рудая студэнтка-першакурсніца інстытута замежных моў здала на выдатна нямецкую фанетыку, а сумны слонік з узбярэжжа Ніла навучыўся пляскаць вушамі. У гэты самы дзень нарадзілася зусім яшчэ маленькая дзяўчынка з гарэхавым позіркам. Праз колькі часу яна даведалася, што ў яе таксама ёсць імя – Вольга. Вільготная вольнасць, воля, льга воліць, валіць і вальчыць, вольха, волкасць, даволі, адвольна…»

Пры ўсёй умоўнасці, з якою твор спн. Гурскай можна назваць «раманам», мусім заўважыць характэрную для *постнекласічнай* мастацкай славеснасці прысутнасць празіметрычных адзінак («часткі» «Паралельны сусвет», «Танга, пакуль яны не пакрыўдзяцца»), якія тут даволі арганічна ўпісваюцца ў тэкставае атачэнне і бясспрэчна надаюць твору лёгкасці, карункавасці, той «бязважкасці», што не мае аніякага дачынення да легкаважнасці.

Завяршае «Хмарку-дурніцу» частка пад назваю «Бясконца». Хаця ўласна фіналам яе лічыць нельга, бо *фрагментараная проза*, як вядома, мае адкрытую структуру, што дае магчымасць абарваць аповед у любы момант — і скарыстаць фінальны акорд як першы гук уверцюры:

«…Хмарка засмяецца і паматляе ножкамі, ад чаго ў горадзе, дзе ўсё гэта адбывалася, пачне ісці дождж у невядомым кірунку. Зрэшты, усё не так і сумна. Бо ўсё мае сваё заканчэнне. Усё. Але пасля таго, як усё скончылася, пачынаецца ўсё астатняе.

Во як».

Найноўшыя, такім чынам, напоўніцу ацанілі слушнасць таго меркавання, што многія пісьменнікі на працягу ўсяго жыцця пішуць адну і тую ж кнігу. Прычым раманісты-«неафіты» вобразнае выражэнне ўрэчаўляюць з зайздроснай грунтоўнасцю, у стылістыцы *гіперрэалізму*, даводзячы тым самым схільнасць нават «вялікіх стыляў» да выпадковых сувязяў.

* * *

Павел Гаспадыніч, аўтар кнігі «Цэзар будзе жыць», выдадзенай у 2004 годзе выдавецтвам «Логвінаў», абраў форму мастацкай матэрыялізацыі эпічнага імпэту «раман у фантазіях». Уласна, «фантазіі» з'яўляюцца тут і адзінкамі архітэктонікі (аўтар педантычна іх нумаруе, спыняючыся на колькасці 27 — магчыма, узводзячы сімвалічны «Stonehenge» пражытым гадам), і «маркерамі» самога характару апавядальнасці.

«Фантазійнасць» як сэнсаформа мае столькі ж выгоды, колькі і небяспечнасці.

З аднаго боку, размытасць, нават пэўная замаруджанасць, пасіўнасць аповеду апраўдваецца тут прынцыповаю, як падаецца, немагчымасцю прадставіць падзеі «свету ўяўленняў» у выглядзе лінейнага працэсу.

З другога боку, аўтар мусіць ужо з першых старонак дзівосным чынам пераканаць чытача ў тым, што ён, раманіст, — прамы нашчадак Цэзара, бо лёгка сумяшчае здольнасці «стыліста» і «сюжэтніка», іначай чытацкая ўвага здрадзіць яму, нават не прысягнуўшы ў вернасці.

Стылістычныя раскошы ў творы сп. Гаспадыніча бясспрэчна зацьмяваюць сюжэтныя штукарствы, якія, нягледзячы на вонкавую ўскладненасць «фантазій» драматызаванымі дыялогамі, пасекундным хранаметрыраваннем некаторых эпізодаў, прысутнасцю неадменных прозіметрумаў і г. д., і да т. п., уражваюць якраз сваёю аднастайнасцю. Затое ў сферы *вобразатворчасці* няўрымслівасць аўтара па-за канкурэнцыяй: «а на падлозе медузы крэмзаюць кроў пацукоў», «па кабінеце разбягаюцца ва ўсе бакі прусакі-пачуцці», «забіла муху на тоўстым чэраве творчых вачэй», «каштую смачных бліноў памерлай паэзіі». Мне ўжо даводзілася згадваць пра буянне «*некраготыкі*» ў найноўшай хвалі найноўшай паэзіі (В. Морт, В. Гапеева, В. Трэнас, В. Жыбуль, В. Бурлак, З. Плян ды інш.). Сп. Гаспадыніч у «Цэзары…» выяўляецца апалагетам «*некрабарока*», нават «*некрараманеску*» (дапусцім — па аналогіі — што мог бы сабою ўяўляць раманскі стыль у прыгожым

пісьменстве): груваcткасць тропаў тут стварае ўражанне не надзейнасці альбо значнасці, а ўскладняе змрочнасць панарамы лейтматывамі бэссэнсоўнасці і безнадзейнасці.

Апавядальнік надзіва прафесійна фармулюе ўласны дыягназ: «Гіпакрат — медыцыны дэмакрат — знайшоў у мяне хваробу — псіхічную неўраўнаважанасць паэтычнасці, што выклікана, мабыць, прусакамі і ракамі, якіх я кожны дзень паглынаю з лекамі — гарэлкай і цыгарэтамі». Перайманне Мілеравых інтанацый (аўтар «Тропіка Рака» не аднойчы «матэрыялізуецца» ў «фантазіях» беларускага раманіста) мае наступствам шэраг даволі камічных, асабліва для загартаванага ў сутычках з пісьменніцкай непрадказальнасцю сённяшняга чытача, узораў мастацкай «адвагі»: так, на старонцы 10 сустракаем цнатлівае шматкроп’е ў надзвычай экспрэсіўнай фразе («Чуеце вы, па-боску празрыстыя, з усмешкамі анёла, вы — падхалімы-ж…лізы!»); але каштоўнасць таго шматкроп’я нівелюецца, калі вы згадваеце, што за тры радкі да таго, на старонцы 9, аўтарава «сарамлівасць» не была ўганараваная падобным жа чынам («Таксама была паэтка. Хворая, з мандавошкамі, з лысым чэрапам сюррэалізму»).

Найбольш значных мастацкіх вынікаў аўтар кнігі «Цэзар будзе жыць» дасягае тады, калі прыкладае найменш ствральніцкіх намаганняў. У калатнечы надрыўных споведзяў, рэплік Яны, Звера і неўтаймоўна-балбатлівага Я, што аніяк не складваюцца ў палілогі, якраз вытрыманая ў (параўнальна) *традыцыйнай* танальнасці пейзажыстыка падаецца тут найбольш *арыгінальнаю*: «Вецер-небарака трапіў пад кола зімовай цішыні. І загінуў, нават не паспеўшы заплакаць. Па яго мёртвым і скалечаным целе хадзіў-бегаў натоўп паўжывых… Я, закурыўшы чарговую цыгарэту, наглядаў з нейкім дзіўным сполахам за гэтай гульнёй у няведанне: верыў, што кожны чацвёрты з натоўпу проста не можа не заўважыць ганебнай страты…» Зрэдчас аўтару ўдаецца прымусіць апавядальніка сканцэнтравацца на сэнсе, не зважаючы на знешнія эфекты, — тады выказванне набывае пругкасць (праўда, і крыху сентэнцыёзнасці таксама): «У свеце любоў да памерлых выціснула нянавісць да жывых».

* * *

Павел Гаспадыніч (як і Вольга Гапеева ды Вольга Гурская) апублікаваў, па сутнасці, незавершаны твор — дакладней, твор, які не мае шанцаў быць завершаным. «"Я не самотны, я кніжку маю". І я не самотны, бо пішу, пакуль што раман бясконцы», — зазначана ў «Фантазіі № 9». У дадзеным выпадку бясконцасць, акрамя перспектывы бязмежнага ўдасканалення, утрымлівае пагрозу незваротай энтрапіі, распаду, здрабнення. Гэтаксама бясконцае паглыбленне ў нетры СЭНСУ можа стацца фатальнаю ўзнагародаю для творцы; нездарма французскі пісьменнік Філіп Салерс (адзін з самых неадназначных сучасных французскіх пісьменнікаў) настойвае ў рамане «Манія жарсці» на тым, што «права на адсутнасць сэнсу павінна быць галоўным з усіх правоў чалавека, а другім, пажадана, павінна стацца права не быць ім».

Адкрытасць постнекласічнага рамана вонкаваму кантэксту (рэчаіснаму, літаратурнаму), што ўсведамляецца яго стваральнікамі ў якасці аднаго з важнейшых — генеруючых — фактараў самога існавання гэтай мастацкай з'явы, мусіць абярнуцца *пачаткам канца*. М. Павічу ўяўляецца, што раман, быццам рак, жыве за кошт сваіх метастазаў і «харчуецца» імі ж. Але гэта ж дапускае і патэнцыяльную магчымасць, што калі-небудзь *усё станецца метастазамі*, і больш не будзе чаго спажываць, і з ужо аджылага паўстане ўжо нежывое…

Зрэшты, для нашых неафітаў ад раманістыкі падобнымі «апакаліптычнымі» прароцтвамі не азмрочаныя пакуль нават аддаленыя перспектывы. Бо «новае» па першым часе атаясамліваецца з «маладым», што падсвядома суадносіцца з пэўнай агрэсіўнасцю творчай стратэгіі. Нядзіўна, што радыкальнасць мастацкіх намераў у айчыннай літпрасторы выклікае сустрэчную — «абарончую» — контрхвалю, якая ў лепшым выпадку абрынецца на дзёрзкага *піянера* залеваю насцярожанасці.

2005

Вымярэнне адлегласці паміж *цудам* і *экзістэнцыяй*

Калі б арганізмы сучаснікаў-суайчыннікаў маглі выпрацоўваць у неабмежаванай колькасці такое рэдкае рэчыва, як захапленне сённяшнімі героямі «паэтычнага жніва», кожнаму літаратару пасля выхаду першай жа кнігі паэзіі ставілі б помнік. У выпадку з Вікай Трэнас непазбежным элементам таго помніка быў бы свісток. (Прадчуванне гэтай непазбежнасці, дарэчы, вярэдзіла ўжо Зм. Вішнёву, чыя прадмова да зборніка вершаў спн. Трэнас «Цуд канфіскаванага дзяцінства» (Мінск, «Выдавец І. П. Логвінаў», 2005) мела назву «Дзяўчынка са свістком»). І калі ўжо як след дзяліць шкуру незабітага мядзведзя, дык варта прызнаць, што пасля выхаду ў 2008 годзе (Мінск, выдавецтва «Галіяфы») другога зборніка вершаў таго ж аўтара памянёны помнік меў бы патрэбу… ва ўдакладненні.

Для аднаўлення «экзістэнцыйнага пейзажу», які сузірае лірычная гераіня аднайменнай кнігі Вікі Трэнас (і які ёсць для яе адначасова вонкавым (макра-) і ўнутраным (мікра-) космасам), тых вобразна-выяўленчых магчымасцяў, што дае свісток, відавочна не хапіла б.

Замах на экзістэнцыйнасць, дарэчы, быў зроблены маладым літаратарам яшчэ ў *«Цудзе...»* (анатацыя да якога паграјжала чытачу «глыбокімі экзістэнцыйнымі развагамі аўтаркі, яе «суіцыдальным авангардызмам» і вытанчанай, кранальнай інтымнай лірыкай») — і *цудам* жа не здзейсніўся. Строга кажучы, трэцяя частка працытаваных рэкламных абяцанняў адпавядала сапраўднасці — у частцы «суіцыдальнага авангардызму». Паводле сённяшняй «культурнай» логікі, пры складанні другой кнігі аўтар мусіў бы рабіць стаўку якраз на бяспройгрышнае (з пункта гледжання літпакалення next'аў) ***чорна-чырвонае***: з дзівоснай зацятасцю ў тэкстах «Цуда…» хтосьці/штосьці сплывае/сцякае крывёй — пераважна чырвонай, але, здараецца, і блакітнай. Аднак плён папярэдняй «паэтычнай пяцігодкі» (творы першага зборніка пісаліся ў 1999—2004 гг.) выразна адрозніваецца ад плёну

«пяцігодкі» другой, чый план быў выкананы Вікай Трэнас гады за чатыры («Экзістэнцыйны пейзаж» уключыў тэксты 2003—2007 гг.). І гэта толькі на першы погляд адрозненні настолькі ж істотныя, як, напрыклад, паміж леташнімі і сёлетнімі *дажынкамі*. Найлепш было б аргументаваць агучанае меркаванне на двухстах старонках якой-небудзь віртуозна-бязмэтнай манаграфіі… але *найноўшая* літаратурная сітуацыя (асаблівасці попыту на «прадукты» літаратурнай крытыкі) стварае ці не ідэальныя ўмовы для тых, хто хоча вылечыцца ад марнаслоўя. Таму абмяжуюся трыма-чатырма ўмеркавана разгорнутымі аргументамі…

Аргумент № 1. «Экзістэнцыйны пейзаж» хоць і ўвабраў усе адценні **самотнага**, аднак у параўнанні з «Цудам канфіскаванага дзяцінства» ў ім істотна паменшала **крывава-чырвонага**. Вобразы-топасы другой кнігі Вікі Трэнас маглі б стацца яскравымі ілюстрацыямі да «Слоўніка-мінімуму найноўшай самотнасці» (вылучэнні ў цытатах зроблены мною. — *І. Ш.*):

— «засмяглымі вуснамі п'ю **адзіноту**» (*«***спяваю жыццё, хоць не знаю ніводнае ноты...»)*; «гаркавы пах вясны — прадвесце **адзіноты**» (*«Сакавіцкая элегія»*);

— «ад **адчаю** мяне ліхаманіць» *(«Рэцыдывы самоты»*);

— «я штодзень апраналася ў **вусціш**» (*«***буду рэчкай, якая цячэ назад...»*);

— «за валоссем хаваю свой погляд, засмяглы ад **болю**» (*«Вольнасць»*);

— «забіваю самотай **адлегласць**» *(«Элегія»*): у гэтым і шэрагу іншых вершаў («*Прадчуванне элегіі», «***адгадваць»)* адлегласць ёсць «прасторавым» увасабленнем самоты;

— творы *«(вусціш)», «настальгія», «Сум»* можна прыводзіць цалкам, але самі назвы дазваляюць ашчаджаць на цытатах.

Прынцыповае адрозненне «Цуда…» ад «…пейзажу» палягае ў тым, што ў апошнім самотнасць, як правіла, не выбухае правакацыяй (прыблізна, *умоўна* мастацкай), але пераплаўляецца ў лірыку натуральнага пачуцця, дзе самота «тужлівая» *(«***колькі можна было вынаходзіць квадратныя колы...»,*

*«***Зялёнай смугою ахутаны голаў старэнькай чаромхі...», «Час вярнуцца»)* чаргуецца з самотай «(сама)іранічнай» *(«***трэба выплакаць, пэўна, некалькі літраў слёз...»*).

Аргумент № 2. Лірычная гераіня «Цуда…» выракалася аўтарам на досыць абмежаванае кола зносінаў — сціплы д'ябал, злосныя анёлы, самагубцы і які-небудзь кульгавы цень.

У новым зборніку з інфернальнага спадарства спн. Трэнас пакінула колькі анёлкаў — відаць, каб разнастаіць пейзаж для ***«мяне»*** і ***«цябе»***, якія бачацца своеасаблівымі полюсамі напружання эмацыйна-пачуццёвай прасторы кнігі: «да цябе праз мяне вершы мкнуць напраскі» (*«***буду рэчкай, якая цячэ назад...»*); «мая душа з тваёй не мае выйсця» *(«***ты вернешся за мной, ды я ў жалобе...»*).

Аргумент № 3. *«Злосная ўюнаша»*, якой на пэўнай *адлегласці* паўстае лірычная гераіня «Цуда…», за тры гады задзірлівасцю (этычнаю, эстэтычнаю) нацешылася і з нетутэйшаю даткілвасцю мусіла па нейкіх прычынах развітацца — *амаль*: «адно толькі ***зграйкі сняжынак*** // у цёплую восень драбнюткія белыя птушкі // ці жнівеньскі ***дожджык*** з гаркавых чырвоных ***слязінак***» *(«***чарговыя здрады — адно толькі зграйкі сняжынак...»*).

Уласцівая вершам Вікі Трэнас парадаксальнасць пэўным чынам перамясцілася са сферы *паэтычнага маўлення* (паверхні тэксту, «плана выражэння») — у сферу *паэтычнай мовы* (сімвалічную тканіну тэксту, «план зместу»):

> …мне не верыцца ў танныя пафасы, коскі і кропкі
> ў цемрадзь родных вачэй і ў тужлівую менскую слоту
> <…>
> ценем ляжа на цёплы пясок вечаровая змора
> век не вывучу так як належыць ніводнае мовы
> мне вядома. Старое не можа прыкінуцца новым
> і ніводнае наша вакно не выходзіць на мора
>
> *«Тутэйшая экзотыка»*

Часам «піянерскасць» паэтычнай натуры бунтоўна вымыкаецца з чэпкіх абдоймаў філалагічнай абазнанасці аўтара. (А можа, гэта «падлеткавы пафігізм» выблытваецца з

даспехаў «філалагічнага акадэмізму» — калі карыстацца дэфініцыямі К. Курчанковай, што ўпрыгожваюць вокладку кнігі). Тады «Экзістэнцыйны пейзаж» ускладняецца «канфіскатарскімі» матывамі (гл. верш *«Смерць у снежні»*) і дэталямі, чыё мастацкае прызначэнне вымагае пакутлівых герменеўтычных, а то і фенаменалагічных штудыяў:

— «Крокі ценю майго на сцяне пакідаюць плямы // Сляды на маёй душы — каштоўнасць сусветнай крамы» (*«Сум»*);

— «я не гандлярка, каб падводзіць рахункі з жыццём» (*«Смак адчаю»*);

— «вярніся, нас чакае цёплы дождж // забі маю аголеную думку» («*(цёплы дождж)*»);

— «калі жывеш у рэжыме нон-стоп // хвіліны спатыкаюцца адна на адну» (*«{спатыканка}»*);

— «Кранаць чужыя зашмальцаваныя вусны вусцішна» (*«Зашмальцаваныя»*);

— «я — чакання няўсыпнае вока» (*«***у лепшых законах трагедыйнага жанру…»*).

З другога боку, *прага* стварыць што-небудзь «*класічна класічнае*» можа мець для маладога паэта наступствы не менш катастрафічныя, чым *імкненне* замацавацца ў «*класіцы постмадэрнай*». У выпадку з Вікай Трэнас згаданая *прага* спатолілася адным шырока-глыбокім чатырохрадкоўем: «Радасць бацькі, які трымае // На руках малога сына— // Шчасце Бога, які трымае // На руках дзіця Сусвету». Памянёнае ж *імкненне* абмежавалася «Кацячым гарадскім рамансам»: з дапамогай спасылкі аўтар сумленна папярэдзіла чытача, што «ў вершы адмыслова выкарыстаны фрагмент з паэмы Я. Коласа «Новая зямля», відаць, маючы намер ліквідаваць *інтэртэкстуальную неадукаванасць* беларускага чытача: «самотніцай у тле чужой пяшчоты // бо родны кут кату маймy нямілы // чужыя кіпцюры зняславяць цноты // іх іншы звер забыць не мае сілы…».

Аргумент № 4. Урэшце, *верш* як самастойны вобраз-топас перастае ўважацца лірычнай гераіняй «Экзістэнцыйнага пейзажу» выключна за смяротную зброю. Само *вершаванне* становіцца арганічнай часткай паэтычнага пейзажу — і вы-

значае лірычны «сюжэт» многіх твораў зборніка *(«***мой зімовы настрой вымяраецца колькасцю вершаў...», «Нагляднасць і вобразнасць» і інш.*). Больш таго, менавіта гэты лейтматыўны вобраз дае магчымасць вызначыць траекторыю далейшай эвалюцыі аўтара — аматара экзістэнцыйных цудаў: «спустошваць у пошуку слоў вершаваныя соты // быць майстрам самоты» (*«(майстэрства самоты)»*).

Такім чынам, беручы пад увагу мэтаскіраванасць, з якой Віка Трэнас скарачае *адлегласць* (і часавую, і мастацкую) паміж кнігамі *папярэдняй* і *наступнай*, раю па траекторыі яе ўваходжання ў літаратуру без жаднай патрэбы не бадзяцца — гэтага мастака пакрыўдзіць не кожны можа.

2008

Ціхія гульні пасля кананады

Самы кароткі шлях у найноўшае прыгожае пісьменства пралягае не праз вершаванні/прозу/п’есы і нават не праз крытыку/эсэістыку/зацемкі (розныя), але праз маніфесты.

Арцём Кавалеўскі, «універсальны салдат» на сённяшнім літ-палігоне (бо засведчыўся як аўтар вершаваных, празаічных і літаратурна-крытычных тэкстаў), дакладную траекторыю руху да найхутчэйшага поспеху пралічыў раней за многіх іншых сваіх равеснікаў, калі ў 1994 годзе пачаў выштукоўваць, а ў 1999-м урэчавіў-такі ў словах ды іх злучэннях *маніфест логафармізму*. Калі цікаўны чытач пасля штудыяў адпаведнай публікацыі ў «Першацвеце» (1999, № 7—8) усё ж не здолее самастойна разабрацца ў сутнасці гэтага «літаратурна-мастацкага метаду» (вытлумачанага А. Кавалеўскім яшчэ і ў схемах), ён можа разлічваць на кваліфікаваную дапамогу Г. Кісліцынай. У кнізе «Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы» (Мінск, «Логвінаў», 2006) даследчык, абапіраючыся на прадстаўнічыя цытаты-вытрымкі з маніфесту і тэксты з першай кнігі сп. Кавалеўскага «Адмы**словы**я гульні» (выдадзенай у Мінску шматаблічным «И. П. Логвиновым» у 2003-м),

прыходзіць да высновы (скрушнай ці суцяшальнай — залежыць ад эстэтычнай арыентацыі канкрэтнага чытача), што «нягледзячы на эксперыментальна-фармалістычныя вопыты, гэты паэт сёння выглядае паслядоўным літаратурным спадчыннікам — не столькі беларуса С. Полацкага, колькі больш блізкіх у часе абэрыутаў».

Мне меркаванне Г. Кісліцынай падалося верагодным і сфармуляваным, прынамсі, «празрыста», а вось сутнасць логафармізму як *арыгінальнага* творчага метаду — не. Зрэшты, mea culpa (мая віна, анягож!): спробы асэнсавана (хоць бы пры мінімальна рацыяналістычным падыходзе) разабрацца ў «мэтах і задачах» нашых найноўшых літаратурна-мастацкіх маніфестаў апошнім часам выліваюцца ў нежартоўныя праблемы — ад звыклага дэжавю да цьмяных пакуль перспектыў псіхастэнічнага сіндрому. Менавіта маючы на ўвазе патэнцыяльную «неаб’ектыўнасць» у ацэнках вартасцей (а магчыма, нават раскошаў) вынайдзенага А. Кавалеўскім творчага метаду, у стасунках з яго кнігамі мушу абраць шлях не «дэдукцыі», але «індукцыі» — рухацца ад «палявых доследаў» да абагульненняў, высноў (а ўжо ад іх і да якога-небудзь «крытычнага маніфесту» — ноч за камп’ютарам!)…

Такім чынам, першую кнігу А. Кавалеўскага «Адмысловыя гульні» склалі «вершы 1995—2003 гадоў». Я не ведаю, наколькі карпатлівым быў адбор тэкстаў для гэтага зборніка, але літаральна кожнае ўключанае ў яго вершаванне паўстае «фактам», закліканым урэчаўляць логафармічныя м*а*ры аўтара. Пад формай сп. Кавалеўскі мае на ўвазе «зрокавае ўспрыманне і непасрэднае графічнае ўвасабленне мастацкага твора». Адпаведна, у яго дэбютнай кнізе вершаванняў «графічнасць» тэксту становіцца вызначальнай характарыстыкай, дасягаючы своеасаблівага піку ў спробах стварыць узоры візуальнай паэзіі (гл., напрыклад, верш-ромб «***Я чуў голас…», які можна чытаць і знізу ўверх, і зверху ўніз). Наватарства А. Кавалеўскага, праўда, не выпадае ўважаць за штосьці *радыкальна арыгінальнае*: акрамя памянёных Г. Кісліцынай папярэднікаў, згадаем і пра літаратуразнаўчыя вопыты «фармальнай школы», прадстаўнікі якой, у сваю чаргу, творча пераасэнсоўвалі

ідэю нямецкага мастацтвазнаўцы Г. Вёльфліна наконт «таямнічага жыцця і росту формы» — галоўнага, на яго думку, фактару літаратурнага працэсу. Праблема ў тым, што ў кнізе «Адмысловыя гульні» форма як бы «перарастае» сам вершаваны тэкст, «заглушаючы» семантыку паэтычнага выказвання як такога: «Хай хтосьці не пажартуе // З маіх шырокіх крокаў, // З маёй лятаючай // Лунаючай // Постаці. // Добра?» *(«Трохвугольныя нерэальнасці»).*

Дэманстратыўная засяроджанасць аўтара «Адмысловых гульняў» на гукапісе прыводзіць да неадназначных наступстваў. У адных выпадках алітэрацыі і асанансы насамрэч дазваляюць дасягнуць пэўнага сугестыўнага эфекту — гэта адбываецца тады, калі самога літаратара *гучанне* фразы заваржвае не настолькі, каб ён зусім забыўся на яе *значэнне*: «Я забыўся на стому, // Я спаў стоячы, // Тоячы свае // Сапраўдныя // Адчуванні, // Сатканыя з тонкіх // Самотных сноў» (*«Стома»*; варты таксама пільнай увагі і тэкст *«***Страху страха...»*). Але нярэдка вершатворца становіцца ахвярай уласных эксперыментаў. Прынцып «гукапіс — перадусім» у многіх тэкстах рэалізуецца залішне літаральна — і, так бы мовіць, *займае «месца» зместу* (і ў крытыцы, як высвятляецца, ёсць прастора для гукапісу, чытай: для Творчасці):

«Доля далоняў // Падала долу. // Мне не хапала // Ўжо валідолу. // Воля далёкіх валоў // Згвалтавана — // Волатызверы, // Волаты-плямы» (*«Хваробны палёт»*);

«Зося — // Запалітызаваны // Зомбі» (*«Палітычнаактыўнай моладзі»*);

«Лета // Ляцела // Ля цела // Цяля» (*«Вясковае, летняе...»*).

У тэкстах жа «Крама. Чарга. Доўгая. За нечым» і «Эвалюцыя кахання» (лірычны сюжэт і кампазіцыя якіх будуюцца дакладна па прынцыпе «што бачу — тое й апяваю») семантыка паэтычнага выказвання (ад якога чытач мае права чакаць хоць мінімальна асобаснай інфармацыі) увогуле «адмяняецца» — па вызначэнні. Змест тут нібыта ад пачатку прызнаецца *неістотным* складнікам мастацкага вобраза, які да «Адмысловых гульняў» (і, баюся, пасля іх) разумеўся як ***складанае адзінства зместу і формы***.

Паказальна, што апантанасць А. Кавалеўскага «формай» (у самых розных праявах) нярэдка абарочваецца гвалтам не толькі для нормаў мовы, але і для натуральнасці беларускага маўлення: «Пясочная // Пяшчота // Пякучых, // Палюючых, // Пачынаючых // Рук» (*«Рытм-спеў»*). Бесцырымоннае абыходжанне з арфаграфіяй, акцэнталогіяй, лексічным складам мовы можна было б палічыць за непазбежныя «выдаткі» паэтычнага наватарства і, зрэшты, прабачыць… калі б аўтар не ўзводзіў адзінкавую «неабходнасць» у ранг «заканамернасці»: «Маленькія рукі // Рукі-маланкі // Шкрабуцца ў дзверы // Да дзіраў» (*«***Маленькія рукі…»*); «Дзвярэй няма, // Ёсць толькі дзіры…» (*«Патрэбны крылы»*); «…Ноч-уцекачка // Маўчыць» (*«***Горшае — быць распранутым…»*); «…Ты вазьмі // Прытомнымі рукамі // Гэты гвалт // Няцёплае раллі» (*«Уначы»*).

Дзеля справядлівасці заўважым, што зрэдчас умоўна «лірычнаму» герою «Адмысловых гульняў» удаецца вырвацца з цянётаў той аб'ектыўнай рэчаіснасці, якая бачыцца яму сапраўдным паноптыкумам і якая, напрыклад, у тэксце «***Горшае — быць распранутым…» лаканічна апісваецца ім як «(Гвалт суцэльны, // Поўны мадэрн // І пустэча)». Дык вось у рэдкія часіны *на волі* «вязень логафармізму» адхланне знаходзіць у надзіва традыцыйнай (як для яго), пяшчотна-светлай лірыцы кахання («Накцюрн»), прыцярушаных цішынёю гарадскіх пейзажах («***Світанак танчыў…») і… рыбах («***Рыбіны сны…», «Рыбы», «Рыбы Шагала» і інш.). У свеце рыбаў герой адчувае сябе відавочна ўтульней, чым у свеце людзей; менавіта рыбы — як персаніфікаваныя, адухоўленыя асобы — натхняюць аўтара «Адмысловых гульняў» на тропы (хоць і сумніўна свежыя, затое экзатычныя: «…быццам чэзлая // доўгая рыба… <…> У ліпені так, // Як заўжды, // Памiральна» (*«Ліпень»*) — і фармулёўку новых анталагічна важных пытанняў: «…(А ці людзі не рыбы?..)» (*«Рыбы»*).

Разам з тым А. Кавалеўскі не дае герою сваіх вершаванняў надоўга забыцца на ягоную (героя) галоўную *функцыю* — спрыяць укараненню логафармізму ў айчыннай

літаратурнай прасторы. Таму праявы «тонкай» душэўнай арганізацыі лірычнага героя ў абмежжы першай кнігі сп. Кавалеўскага нагадваюць ціхія ўздыхі — і амаль заглушаюцца маніфестацыйнай кананадай, у якой чуецца водгулле яшчэ бумбамлітаўскіх *выхадаў з-за печкі*: «Гэта быў // Такі твор // Паламаных // Рам — // Попел-рэквіем: // Там-тара-рам!» («Попел-рэквіем»).

Аднак, дзякуй Богу, ніхто не эвалюцыянуе гэтак *традыцыйна*, як пераважная большасць сённяшніх нашых *авангардыстых*. Зварот «Ад аўтара», якім адкрываецца другая кніга А. Кавалеўскага «Аддаленасць і Адданасць» (Мінск, «Галіяфы», 2008; серыя «Другі фронт мастацтваў»), падсумоўваецца высновай: «Аддаленасць спараджае адданасць. І наадварот. У гэтым свеце ўсё парадаксальна…». У дачыненні да творчасці самога «бацькі логафармізму» апошняя сентэнцыя набывае прыкметы сапраўднай навізны. Насуперак распаўсюджанаму ў нас меркаванню, што першы зборнік паэта заўсёды бывае «мацнейшы», чым другі, якраз кніга «паэзіі і лірычнай прозы» А. Кавалеўскага падаецца больш цэльнай у мастацка-эстэтычных адносінах, чым «Адмысловыя гульні». Суадносіны паміж дэбютным і нядаўнім зборнікамі гэтага літаратара выдатна ўкладваюцца ў «формулу», якою паўстае цытата з верша «Трэба!»: «Я — фотаробат, // А ты — фотаздымак».

Нягледзячы на рэцыдывы «маніфестацыйнай ліхаманкі» цягам пяці раздзелаў, што складаюць «Аддаленасць і Адданасць» («Сім-Сім», «Аўтапартрэт з працягам», «Тут і потым», «Шкельцы», «Adulttales (казкі для дарослых)»), «фотаробат» лірычнага героя А. Кавалеўскага паступова «ўскладняецца» пачуццямі, перажываннямі, урэшце, характарам — спакваля ператвараецца з выявы (умоўна-абагуленай) у партрэт (індывідуалізаваны, надзелены асобаснасцю).

Вершы, адзінкавыя ў першай кнізе, у другой ужо не падаюцца выпадковымі: раю звярнуць увагу на «***Калі раптам дзень пачынае плакаць…», «***Абрыдлі…», «Верш на плошчу». Сюды можна было б далучыць яшчэ шэраг тэкстаў, якім да здзяйснення ў якасці твораў не хапіла аўтарскага (рэ-

дактарскага?) моўна-стылёвага чуцця, а можа, «звычайнай» цярплівасці:

«Мае крылы, што ніяк не вырастаюць, — // Повад нарадзіць сына // І разам з ім — крылатым — акрыленым — // Склейваць мадэлі пасажырскіх самалётаў…» (*«Аўтапартрэт з працягам»*);

«І апантанасцю суцешыць // Тваё няўсцішнае «бывай»… // Як голасна сабакі брэшуць, // Калі ідзеш за небакрай…» (*«***Адчаю зазірнуць у вочы…»*);

«Выйсці раптам бы // І раптам заблукацца // У пустэльні гарадскіх кутоў; // Што са мною, зрэшты, // Можа стацца // На мяжы няпэўнай // Сноў і слоў?..» (*«***Мне балела так…»*).

Праўда, у дачыненні да іншых тэкстаў мэтазгодней гаварыць не пра недахоп, але пра такі «дэфіцыт» памянёнага моўнага чуцця, які ўтварае рэальную пагрозу для самога «жыцця» мастацкага тэксту: «Не, я не жалую, што сённяшні дзень // Распачаўся так рана. // Вясна прымружыла вочы, як старая маці, // Што зачакалася на сына. І спіць… <…> Мы выціскаем з заспанае вясны // Сон ажыўшы. // Мы ведаем шмат, // Але мала гаворым пра гэта» (*«Першага красавіка»*).

Згаданыя недарэчнасці вельмі *хочацца* ўважаць за дробязі «прыватнага характару», а па праўдзе, дык і *не хочацца* іх заўважаць, каб не псаваць агульнага ўражання ад тых якасных зрухаў, што аддзяляюць паэтычныя творы «Аддаленасці і Адданасці» ад вершаванняў «Адмысловых гульняў». У другой кнізе А. Кавалеўскі відавочна больш «даткліва» ставіцца да змястоўнага боку выказвання. Магчыма, якраз дзякуючы гэтаму міжвольнаму (насуперак сабе, «маніфестацыйнаму») памкненню *наноў* згарманізаваць мастацкі вобраз паэтычныя творы насычаюцца адмысловым (тут: асмужаным урбаністычнаю самотаю) лірызмам. Медытатыўнасць як спосаб спасціжэння — і аднаўлення — рэчаіснасці ў асобных творах «Аддаленасці і Адданасці» лучыцца з амаль «рэалістычнай» увагаю да дэталей. Апошнія (вось бы здзівіўся, відаць, аўтар «Адмысловых гульняў»!) і забяспечваюць такую жаданую для любога літрадыкала арыгінальнасць паэтычнага маўлення: «Філіжанка ўсміхалася

арна- // ментальна засохла- // ю кавай. // <…> // Сціпла і цесна было // У маім непрытульным пакоі, // Там, дзе нягояцца раны старыя // І падаюць нізкія столі… // <…> // Праўда!» («*Мана* (*нацюрморт*)»). Зазначым (між іншым), што якраз анжамбеман (перанос), яскрава выяўлены ў працытаваным тэксце, у другой кнізе А. Кавалеўскага становіцца, бадай, галоўным стылістычным прыёмам, рэпрэзентаваным ці не ва ўсіх магчымых сваіх разнавіднасцях — радковай, строфнай, складовай (гл. «***Аднойчы…», «Наадвечна» і інш.). Паводле літаратуразнаўчых назіранняў, шматлікія «пераносы» працуюць на стварэнне *празаізаванай* інтанацыі, заўважна нівеліруюць вершаваны рытм — і разам з тым у спрытных «руках» ператвараюцца ў дзейсны сродак мастацкай выразнасці. Здаецца, аўтар «Аддаленасці і Адданасці» вырашыў не растрачвацца на абстрактную «форматворчасць» — і з усім спрытам ды імпэтам засяродзіцца на «майстэрстве гульні ў анжамбеман». М*а*е права.

Нельга сказаць, што А. Кавалеўскі ў адзін момант адрынуў і тыя мілыя сэрцу любога эксперыментатара тропы, дзе ўскладненне метафарычнага ці сімвалічнага кода мае на мэце не «ўдакладненне» адбітку рэчаіснасці (унутранай ці вонкавай), але, наадварот, яго яшчэ большае «прыхоўванне»:

«Ты запіхваеш мяне // У бэдж свайго палону, // Каб бліжэй прышпіліць // Да грудзей…» (*«***Ты запіхваеш мяне…»*);

«Вой // Замест ледзь чутных // Словаў — // Мой // Сканструяваны нораў…» (*«Золак»*);

«Ламаецца дзень. // Я ў пустэчы, // Нібы авадзень» (*«***Слотна…»*).

Здараюцца і ў кнізе «Аддаленасць і Адданасць» рэцыдывы нястрымнага («юначага», «неафіцкага» — выбраць патрэбнае) натхнення. Бадай, імі і давядзецца тлумачыць спробы падпарадкаваць арфаграфічныя нормы беларускай мовы той мелодыі, што чутная толькі самому аўтару: «І спыняе хаду // Калежанка-цярплівасць» (*«Роднае»*). Усведамленне таго, што аўтар не можа змагацца з імі (рэцыдывамі), дазволіць чытачу зміріцца з парываннямі вершатворцы… у апошні раз уславіць першую літаратурную любоў, якая ў выпадку сп. Кавалеўска-

га носіць чароўнае імя «логафармізм». Маецца на ўвазе тэкст з доўгай назвай «Фрагмент маналога закаханай чыгуначнай платформы», двайным прысвячэннем «А. Т., Я. Ш.» і лаканічна выражаным зместам: «—Пуці мяне, // пуці!..». Зрэшты, прыкметы сталення — непазбежнага наступства жыцця (у тым ліку і *літаратурнага*) — у абліччы лірычнага героя «Аддаленасці і Адданасці» пачынаюць акрэсліваццa ўсё выразней. Ён прагне затрымацца на тэрыторыі *вясны* (гэты вобраз-топас прама ці ўскосна прысутнічае ў многіх вершах кнігі: «Вясна», «Тут і потым», «Вясны!» і інш.). Але яго ўжо наведваюць думкі пра часовасць ягоную ў гэтай вясне — і пра рэальную важкасць уласных веснавых «адкрыццяў»: «Я іду, і маўчу, і кахаю // Тады толькі, // Калі ёсць сведкі // Учынкам маім. <…> Я толькі вучань…» (*«Вучань»*).

Своеасаблівым адкрыццём у межах зборніка «Аддаленасць і Адданасць» стаўся раздзел «Adulttales (казкі для дарослых)». «Чытанка», адрасаваная «ўсім, хто лічыць сябе дарослым», уключае пяць частак (па колькасці дзён працоўнага тыдня), кожная з якіх утрымлівае адну «мужчынскую» і адну «жаночую» гісторыю. Невялічкі ўступ-тлумачэнне (змест якога не так ужо і вольна пераказаны рэцэнзентам) нібы наўмысна падштурхоўвае да асацыяцый з творамі Міларада Павіча, найбольш відавочна — з «Унутраным бокам ветру. Раманам пра Гера і Леандра» ды «Стракатым хлебам: Гісторыяй для хлопчыкаў / Нябачным люстрам: Гісторыяй для дзяўчатак». Аднак на гэтым «імправізаваным» эпіграфе з алюзіямі-асацыяцыямі варта развітацца: «казкі» А. Кавалеўскага настолькі ж далёкія паводле зместу і стылёвай манеры ад аповедаў М. Павіча, як і ад той агульнавядомай беларускай «лірычнай прозы», жанравай шыльдай якой ён імкнецца з нейкай прычыны прыкрыцца.

«Adulttales», на мой погляд, не ёсць *лірычнай* прозай, але, бясспрэчна, ёсць *прозай* — дакладней, «эцюдамі», накідамі, абяцаннямі яе. А. Кавалеўскі не прапануе чытачу «імпрэсій» ці «экспрэсій», жанр якіх многім пачаткоўцам чамусьці падаецца гэткім жа «лёгкім», як цыкл з дванаццаці раманаў у духу фэнтэзі. «Казкі для дарослых» нагадваюць

спробы занатаваць свет адначасова «знутры» і «звонку»; гэтыя гісторыі паўстаюць не з імкнення бачыць свет як *ён* ці *яна*, але з неабходнасці адчуць: як гэта, быць адначасова *ім* і *ёю*? Падобны *спосаб жыцця* героя(ў) абумоўлівае пэўную фрагментарнасць аўтарскага пісьма — і абгрунтоўвае невыпадковасць суседства «фрагментаў» (асабліва цікавыя тут другая («Амаль усё», «Кажаніха») і трэцяя («Імя», «Аптэка») «казкі». Сам фармат «кароткай прозы» вымагае лаканічнасці, але — у адрозненне ад многіх вершаванняў А. Кавалеўскага — ахвярай гэтага змушанага «мінімалізму» не становяцца змястоўнасць, эмацыйнасць, урэшце, «сапраўднасць» стылю. Цікава, што дзясятак старонак, на якіх змясцілася «лірычная проза» А. Кавалеўскага, больш «інфарматыўныя» для вызначэння творчай манеры, індывідуальнага стылю літаратара, чым амаль дзве сотні версіфікатарскіх выхадаў на «душы аўтастраду» (апошні вобраз належыць аўтару «Аддаленасці і Адданасці»; мы не квапімся на чужыя каштоўнасці!)…

Увогуле ж, кірунак і тэмп руху А. Кавалеўскага ад «Адмысловых гульняў» у «Аддаленасць і Адданасць» вымушае ў каторы раз дзякаваць Богу і асаблівасцям беларускага літаратурнага працэсу за тое, што і самыя зацятыя — у сэнсе «рэвалюцыйнасці» настрояў — творцы здольныя эвалюцыянаваць… гэтак… *традыцыйна*. (А ў нас зямля такая.)

2008

Улапішызм як вяршыня *найноўшага гуманізму*

Вера Бурлак і Віктар Жыбуль — паэты відавочна гуманныя. Гуманізм у якасці светапогляднай дамінанты іх творчасці красамоўна выяўляецца ўжо ў назве «першай сумеснай кнігі сямейнай пары ўлапішыстаў» — «Забі ў сабе Сакрата!», выдадзенай у 2008 годзе «Галіяфамі» ў серыі «Другі фронт мастацтваў».

Калі не даяце веры крытыку, звярніцеся да «Тлумачальнага слоўніка беларускай літаратурнай мовы» (1999) (дзе гуманны — «чалавекалюбівы, дабрачынны, прасякнуты любоўю да людзей») альбо да «Слоўніка іншамоўных слоў» (1993) А. М. Булыкі (паводле якога гуманны — гэта «чулы, чалавечны, прасякнуты павагай да людзей»). Хто яшчэ з сённяшніх маладых паэтаў, якія ў большасці сваёй не без снабізму ацэньваюць інтэлектуальныя здольнасці і эстэтычную развітасць «чытацкай аўдыторыі», шчыра перакананы ў тым, што кожны шараговец памянёнай аўдыторыі носіць у сабе Сакрата?!

Бязлітаснасць паэтаў у дачыненні да Сакрата, як мне ўяўляецца, наўпрост звязаная з гуманістычным жа клопатам пра душэўную раўнавагу сучаснікаў. Справа ў тым, што менавіта з Сакрата, чыё жыццё складальнікамі «Найноўшага філасофскага слоўніка» (Мінск, «Книжный Дом», 2003) уважаецца за «ўзор бескарыслівага служэння ісціне», пачалася філасофія як рэфлексіўная дысцыпліна, як «навука пра дух». Сын павітухі адмысловым чынам апладніў «прафесійнымі навыкамі» сваёй маці філасофію — праз метад «маеўтыкі», пад якой меў на ўвазе мастацтва дапамагаць нараджэнню ведаў. Не ведаю, са скрухай ці пыхай фармуляваў Сакрат наступную тэзу: «Я прынамсі ведаю, што нічога не ведаю, а яны не ведаюць нават гэтага». Але айчынная «п*а*ра ўлапішыстаў», бадай, слушна вырашыла, што чалавеку эпохі Пост, чыя «духоўная канстытуцыя» самой логікай развіцця цывілізацыі запраграмаваная на хлеб і відовішчы, увогуле *нашым людзям* запаветы Сакрата могуць стацца смяротным выракам. Па сутнасці, В. Бурлак і В. Жыбуль *усур'ёз* апанталіся праблемай захавання душэўнага здароўя сучаснікаў, і найперш — суайчыннікаў (згадаем, напрыклад, «аднаасобныя» іх зборнікі — «За здаровы лад жыцця!» В. Бурлак (Джэці), «Дыяфрагму» разам з «Прыкрым крыкам» В. Жыбуля).

Вядома, аўтары «Забі ў сабе Сакрата!» не ёсць пачаткоўцамі ў строгім сэнсе. Тым не менш, ва ўмоўных *абсягах* беларускага версіфікатарства авангардысцкага кшталту яны пакуль ідэнтыфікуюцца з «моладдзю», хоць і з яе сталай («слупавой», калі скарыстацца бумбамлітаўскай градацы-

яй) часткай. Да таго ж, згаданы зборнік вершаў з’яўляецца кніжным «першынцам» іх творча-ўлапішысцкага тандэму: «характар» гэтага «дзіцяці» (як і любога іншага) не вытлумачыш, механічна суміруючы складнікі і асаблівасці, уласцівыя кожнаму з яго «бацькоў». Імклівасць жыцця, такім чынам, у нашым літпрацэсе, мае адмысловым плёнам тое, што «дзяцей» нараджаюць… «дзеці», якія, паводле традыцыйных уяўленняў пра творчую сталасць, яшчэ не перасягнулі мяжы «паўналецця».

Але якраз тое «непаўналецце» ў сукупнасці з апантанасцю ўлапішызмам робіць тандэм Бурлак—Жыбуль, у пэўным сэнсе, непадсудным.

Па-першае, гульня для «дзяцей» ёсць станам натуральным (а для дарослых, як лічыцца, анамальным — хоць кожны сталы чалавек рана ці позна атрымлівае шанец здзяцінець). «Забі ў сабе Сакрата!» — гэта *гульня ў гульню*, якая ўдзельнікам прыносіць надзіва вялікае задавальненне.

Па-другое, аўтары аптымістычнага лозунга «Забі ў сабе Сакрата!» спавядаюць шматкроць памянёны (але ад таго не менш загадкавы для айчыннай публікі) улапішызм са страснасцю «верніцка-пакутніцкай». Гарантаваная гісторыяй прыгожага пісьменства «свабода мастацкага веравызнання» трактуецца ў дадзеным выпадку надзвычай суб’ектыўна: адны маюць права гуляць у гульню, другія ж альбо далучаюцца, альбо сядзяць злосныя, самотныя і… самі сабе дурныя. (Згадаем, што дзіцячая жорсткасць нярэдка ўражвае дарослых якраз сваёй абсалютнай, *без хітрыкаў* шчырасцю…)

Невялікая па аб’ёме — *суцiплафарматная*, больш падобная да нататніка з адрыўнымі лісткамі — кніга В. Бурлак і В. Жыбуля ўтрымлівае шэсць раздзелаў. Тэксты пяці з іх маркіраваныя пазнавальнымі крыптанімамі **В. Б.** і **В. Ж.**; шосты раздзел змяшчае «Вершы нашага сябра Васіля Фірхольда», якія паводле змястоўна-фармальных адзнак могуць належаць і **В. Б.**, і **В. Ж.**, і тандэму **В. Б. В. Ж.** — а могуць насамрэч быць выпакутаваныя *іх сябрам* **В. Ф.** (ад тых *улапішыстых* усяго чакацьмеш!). Цікава, што падчас працы над тэкстамі «Забі ў сабе Сакрата!» мастацкія індывідуальна-

сці В. Бурлак і В. Жыбуля зліваліся, відаць, у абсалютным творчым экстазе, наступствам чаго, у прыватнасці, сталася немагчымасць адрозніць плён **В. Б.** ад плёну **В. Ж.** «Яна чытала Гумілёва. // Ён слухаў і казаў: «А клёва!»; «— Чаму ты прамаўляеш хорам? // — Аднаму — сорам»; «Выйшаў чалавек глухі // На трамвайныя шляхі. // — Дзінь-дзінь-дзінь! — сказаў трамвай // І адвёз глухога ў рай». Вось даў бы галаву адсекчы (ці згадзіўся б памяняцца лёсамі з булгакаўскім персанажам Берліёзам), што аўтарства гэтых радкоў належыць В. Жыбулю… і ў абодвух выпадках застаўся б без галавы, бо «Зьмест» (складзены, дарэчы, **В. Ф.**) сведчыць, што аўтарскія правы належаць **В. Б.**

Варта зазначыць, што ў раздзеле «Кушэтка-грыль», дзе змяшчаецца апошні з працытаваных тэкстаў, *вобраз трамвая* наогул набывае веліч найноўшага Малоха, мастацкага сімвала тутэйшага ўрбанізму: «Трамвай спыніўся на павароце. // Павыбівала ўсе зубы ў роце». Калі вы расчараваныя дысгармоніяй паміж крытычнай дэфініцыяй і прыведзенай у якасці ілюстрацыі цытатай — дык прабачце: *іншых* (прынцыпова) тэкстаў у кнізе няма. Тонка іранічнага парадаксалізму, арыгінальнага ўвасаблення ідэй і традыцый «чорнага гумару» (даволі сур’ёзнай, як вядома, з’явы ў літаратуры XX стагоддзя) ці абсурдызму (феномену не менш уплывовага), што вызначалі «дасакратаўскія» творы Джэці і В. Жыбуля, у «сямейным зборніку» бракуе таксама. Затое ў кнізе *маюцца*: 1) «страшылкі» («барадатыя» і злёгку апрацаваныя літаратурна); 2) адмысловыя інкарнацыі трыялета (гл., напрыклад, «Трыялет-брахікалан») і туюга — зычу плёну тым, хто наважыцца даследаваць ступень «класічнасці» ўвасаблення гэтых цвёрдых вершаваных форм у «мантрычных» практыкаваннях сям’і ўлапішыстаў; 3) цэлы раздзел «манавершаў» (непрыстойна «барадатых» («***А нехта пол мяняе, як пальчаткі…») і сумніўна абеларушаных («Ужо пайду-пайду я…» («Perpetuum mobile»)).

Да ўсяго ў шэрагу тэкстаў кнігі адшукваюцца два ***вершы***, аўтарства якіх належыць В. Бурлак. Калі не зважаць на знікомасць творчай манеры Джэці ў сямейным дуэце, адзін з іх

(«***Я штатная Муза Саюзу пісьменнікаў…») можна лічыць *амаль* бездакорным (у адпаведнай этыка-эстэтычнай сістэме каардынат), другі — уважаць за *амаль* такі ж («***Яна ведала, чым усё скончыцца…»), гуманна ігнаруючы некаторыя складанасці ўжывання асобных множналікавых назоўнікаў: «У яго за сьпінай даўно былі крылы, // З нагавіцы раз-пораз вызіраў белы край…// І яны жылі яшчэ доўга і міла, // І ён штоночы вадзіў яе ў рай».

З другога боку, не страляць жа ўлапішыста — ён жа *грае*, як умее. Калі для людзей нятворчых гульня ў прэферанс (па выхадных) ці ў «Сапёра» (на працоўным камп'ютары і ў працоўны час) можа стацца сапраўдным насланнём, дык уявіце, што будзе з чалавекам творчым, апантаным гульнёю ў словы. Надзвычай павучальнымі — для шырокага кола даследчыкаў сучаснай літаратуры і псіхааналітыкаў — падаюцца раздзелы «Капітан ЖУЕ» («Супынілі вожыкі // рух сваёй хады…» (*«Вожыкі»*)) і асабліва «Тры пэдалі для гоншчыка»:

«Здаваў ён кроў, // а я — мачу. // Ён дзіка роў, // а я — маўчу» (**В. Ж.**).

«Я цябе падманю, // я цябе падману: // будзеш ты пада мной — // я цябе падамну» (**В. Б.**).

Найбольшай жа выхаваўчай сілай — таксама ў вышэй акрэсленым сэнсе — надзелены В. Жыбулем тэкст «Эрдэльтэр'ер»:

I

Я краў дабро чужых кватэр.
Мяне кусаў эрдэльтэр'ер.

II

На поле выпала раса.
Эрдэльтер'ер мяне кусаў.

III

На срэбратканым дыване
эрдэльтэр'ер кусаў мяне.

Сама наяўнасць гэтага тэксту ў кнізе ўсцешыць як мінімум дзве катэгорыі грамадзян: антаганістаў айчыннага авангардыз-

му (яны ж ведалі, чым усе гэтыя «эксперыменты» скончацца) і феміністак (тыя калі яшчэ вызначылі, у які бок эвалюцыянуе маскулінная цывілізацыя і асабліва яе творчая частка).

Між тым, не варта выпускаць з-пад увагі, што самая, на першы погляд, бессэнсоўная гульня можа быць угрунтаваная ў логіцы па-свойму *бездакорнай*, калі адшукаць да яе ключ(ы). У кнізе «Забі ў сабе Сакрата!» адна падказка трапілася мне ў «Вершах нашага сябра Васіля Фірхольда»: «Гэты горад, марудны, як трактар, // гераічна вісеў на бярозе. // Праляталі талеркі над трактам, // хоць сказаць гэта лепей у прозе». А вось сапраўдны ключ выцерабіўся з «Манавершаў»: «Рэчаіснасьцю тут і ня пахне». Асаблівай сімвалічнасцю (а як жа карціць «агаварыцца» — забаўнасцю!) гэтая *манаформа* напаўняецца пасля ўважлівага знаёмства з выхаднымі дадзенымі кнігі, адказны за выпуск якой — У. Гніламёдаў... А некаторыя ж шаноўныя літаратуразнаўцы настойваюць, быццам беларускага постмадэрнізму не было, няма і не будзе. Дык вось: у Беларусі ўсё ёсць (і нават улапішызм) — трэба ўглядацца *правільна*!!!

P. S. Не маюць права беларускія крытыкі саступаць пісьменнікам у гуманнасці. Гэта іншыя маглі б пакінуць чытача сам-насам з раздражненнем: дык што такое ўлапішызм?! А я, дзякуючы Інтэрнету і маёй куме, што здолела калісьці сфарміраваць у мяне элементарныя навыкі работы ў ім, шчаслівая падзяліцца з родным чытачом наступнымі адкрыццямі:

1) улапішызм — «нешта сярэдняе паміж авангардызмам і мадэрнізмам»;

2) у 2006 годзе аднавіла дзейнасць Усесатурніянскае Таварыства Улапішыстаў — і ўзялося-такі вырашаць праблемы сучаснай літаратуры («як і якія бываюць санеты, чаму яны такія бываюць, як правільна гвалтаваць паэтычную форму, каб яна перастала супраціўляцца…»);

3) улапішысты вяртаюцца! — а грамадскасць жа не ведае, што яны сыходзілі.

2008

АКТУАЛЬНАСЦЬ = НЕЎМІРУЧАСЦЬ,
або Сціплая абаяльнасць 1990-х

Галоўным рухавіком літаратурнага працэсу эпохі Пост ёсць **зайздрасць**. Татальная (магутная) і поліфанічная (рознаскіраваная). Сённяшнія літнеафіты падсвядома (але ад таго не менш зацята) зайздросцяць папярэднікам, далёкім і блізкім: першым пашэнціла «адкрыць» чатыры сюжэты, у коле якіх асуджаны таўчыся легіёны наступнікаў; другім пашчасціла выцерабіць ці не ўсе магчымыя тых магістральных сюжэтаў варыянты, што могуць прэтэндаваць на арыгінальнасць. Літаратары найноўшае пары, асабліва тыя, хто прагне замацавацца ў авангардзе сучаснага мастацтва, спрабуюць ратавацца ад зайздрасці рознай якасці *галюцынагенамі* — гульнёвасцю, гуллівасцю, іроніяй і самаіроніяй, інтэртэкстуальнасцю і г. д. і да т. п. Суцешыцца — *падмануцца* — удаецца даволі многім «л*о*ўцам слоў», але суцешыць — *падмануць* — чытача атрымліваецца далёка не ў кожнага.

Найбольш відавочны спосаб давесці грамадскасці (літаратурнай і калялітаратурнай) *невыпадковасць* свайго з’яўлення ў абсягах мастацкай славеснасці — гэта ўлучыць сябе ў адпаведны кантэкст, сцвердзіць, што без цябе «літаратурны пейзаж» адпаведнага часу ці хоць бы пакалення быў бы не проста бляклым, але амаль безжыццёвым. Яшчэ лепш — сканструяваць згаданы кантэкст на свой густ, не выгінаючыся пад капрызлівае прыгожае пісьменства, але выгнуўшы яго пад сябе. У гэтым сэнсе нават хрэстаматыйна-абагуленая «творчая біяграфія» папярэднікаў сённяшніх беларускіх *next*’аў спрыяе раскашаванню галінастай зайздрасці ў душах «нашчадкаў». Мяркуйце самі: нават у абмежжы бліжэйшага паўстагоддзя сцвердзіліся ў якасці сапраўднага феномену *«шасцідзясятнікі»*; абрысы не менш унікальнай (прынамсі, «непаўтаральнай») з’явы спакваля набывае *пакаленне «Тутэйшых»*, пасля якога ў найноўшай гісторыі роднай літаратуры маецца пэўны прагал — трывожная «чорная дзірка», што ніяк не запаўнялася «жыцця(міфа)творчасцю» чарговага ***пакалення*** рупліўцаў

айчыннага прыгожага пісьменства. Ці то на мяжы стагоддзяў/тысячагоддзяў дух калектывізму падупаў у творчых людзей, ці то літмоладзь пайшла драбнейшая… У любым выпадку да нядаўняга часу сённяшнія *трыццацігадовыя* (30 ± умоўная пяцігодка) асвойвалі літпрастору, па вялікім рахунку, «па індывідуальнай праграме». І «Бум-Бам-Літ» (утвораны ў сярэдзіне 1990-х), і «Schmerzwerk» (узору 2000 года), падобна «Таварыству Вольных Літаратараў», ад пачатку не імкнуліся кансалідаваць колькі-небудзь шырокія «літаратурныя сілы». Наадварот: удзельнікі першых двух суполак нязменна дыстанцыраваліся не толькі ад папярэднікаў, але і, у пэўным сэнсе, ад сучаснікаў, уключна з тымі равеснікамі, якія спавядалі непрымальную для «слупоў» ББЛ этыка-эстэтычную памяркоўнасць у дачыненні да літаратурнай традыцыі.

Г. Кісліцына ў кнізе «Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы» (2006) акцэнтуе ўвагу на адмысловай «ваяўнічасці» намераў і дзеяў бумбамлітаўцаў: «Калі на світанку існавання суполкі гэта выглядала забавамі маладых і мела шчыры характар, то сёння становіцца відавочным, што мы маем справу з усвядомленай «гульнёй у гульню», дзе апошняя — добра засвоены філалагічным пакаленнем тэрмін. Гэтая гульня — стратэгічная, мажліва таму так часта з'яўляюцца ў іх маніфесты, гімны, маршы — метафарычныя мапы з вызначэннем зыходнай кропкі і напрамкам удару. Ці не самай удалай спробай такога кшталту можна назваць ранні «Маршавы верш» Зм. Вішнёва.

Сярэбраныя рагатыя каскі.
Чорныя сцягі.
Барыкады.
Вогнішчы.
Мы — дзевяносцікі — у лімонных бліскучых ботах.
<…>

(Культура. № 46. 6—12 снежня 1995 г.)

Вішнёўскія «*дзевяносцікі*» толькі пры вялікай асацыятыўнай напрузе суадносяцца з паняццем «філалагічнае пака-

ленне», якое дагэтуль атаясамлівалася пераважна з «шасцідзясятнікамі». А. Туровіч ужо ў 2000-х паспрабаваў у адным з артыкулаў надаць ім тэарэтычную важкасць, адначасова ўмураваўшы ў аказіяналізм літару «т» — сціплае графічнае ўвасабленне таго «*вялізнага, цяжкага, папуаскага молата*», які ў «Маршавым вершы» Зм. Вішнёва «*вырабляў савецікі ў срэбраныя*!». Зрэшты, ні гуллівыя «дзевяносцікі», ні груваcткія «дзевяностнікі» на ўяўным сцягу адпаведнага літпакалення так і не залуналі. Затое сам «сцяг» попытам — хоць і сціплым — усё ж карыстаецца.

Сяргей Прылуцкі належыць да таго тыпу ўніверсальных ваяроў са словам, якіх у ягоным пакаленні («нарадзіўся ў 1980 годзе ў Берасці»), дарэчы, не так і мала. «Паэт, празаік, перакладчык з ангельскай, польскай, украінскай моў», фіналіст некалькіх літаратурных конкурсаў, удзельнік цэлага шэрагу міжнародных паэтычных фестываляў — хіба мог ён разменьвацца на дробязі, пакутуючы над тым, як скласці з абмежаванага набору літар (ад трох да пяці) імя, вартае вечнасці?! Згаданаму набору ён знайшоў лепшае прымяненне, калі выштукоўваў кнігу вершаў «Дзевяностыя forever». Выдадзеная ў «Бібліятэчцы часопіса «Дзеяслоў» (Мінск, «Медисонт», 2008), яна, натуральна, можа ўважацца за «дэбютны зборнік паэта» — адзін з шэрагу. Але некаторыя асаблівасці яе зместу і кампазіцыі настойліва падштурхоўваюць да думкі, што пакаленне, якое з’явілася ў айчыннай літаратурнай прасторы ў 1990-х, няхай і «безыменнае» пакуль, займела не проста «маніфест-на-маршы», але адмысловы *маніфест-летапіс*.

Кампазіцыю кнігі, якая сталася *сёмым* выпускам дзеясловаўскай «Бібліятэчкі…», аўтар выштукаваў з шаманскай грунтоўнасцю. Ужо назвы *сямі* «сакральных» (а хоць бы й паводле колькасці!) раздзелаў — «Вертэрыяда», «Дывертысьменты, напісаныя пад кайфам», «Душэўныя пакуты выхаванца С.», «Лёгкі жанр», «Тайм-аўт», «Modern wars», «Піларама жарсьці» — наводзяць на думку, што ваяўнічасць тых жа бумбамлітаўцаў у параўнанні з намерамі аўтара «Дзевяностых…» — бяскрыўдныя жарты стопрацэнтных пацыфістаў.

Стратэгія ўварвання герояў 1990-х у Тэкст — і ў Кантэкст — толькі на першы погляд падаецца гісторыяй уваходжання *ўмеркавана* агрэсіўнага:

ўсё толькі яшчэ пачынаецца ня гледзячы ні на што
ня гледзячы ні на што нават на знакі паразы
ты бачыш жывая хроніка гэтых прасьветленых дзён
не задае больш пытаньняў але прапануе адказы

а заўтра ўсё будзе зусім ня тое й ня так
з памяці-торбы выпадуць карты атак
і маладыя гіены вясновыя нашыя хросты
сьпішуць пасьля на бясьсільле й праблемы росту

«Эпілог (які дапускае працяг)»

Лірычны герой С. Прылуцкага відавочна не пагаджаецца на «асіміляцыю» тубыльцамі літпрасторы. Асветніцкі (з захадамі ў «месіянства») імпэт аўтара надзвычай яскрава сведчыць пра тое, што пераможцамі ў «сучасных войнах» *папярэднікам* быць не давядзецца, бо *наступнікі* не маюць намераў тыя войны заканчваць. Свет — вялікі; праметэю ўзору 1990-х цесна ў «тутэйшым гета» (гл. «У дарозе, пад кайфам»). Зрэшты, і праменад па суседніх краінах ненадоўга наталяе яго «прагу адкрыццяў»: Рыга для заўзятага «адысея» (гл. «белавежскую адысею» і «адысею-2007») — «еўрапейскі задні дворык» («Рыжскія секстэты»); «начны Кракаў» (калі верыць аднайменнаму вершу) — «…гэта ня места а нейкі брадвейскі мюзікл // ілюмінацыя сьпевы шолах вялікіх грошай»… Крыху цікавей герою С. Прылуцкага ў «азіі для бедных», бо «…азія гэта сад і мазох у квадраце // там адбываюцца рэчы што лепш і ня бачыць…». Магчыма, справа ў адмыслова сфакусаваным зроку «ўліса», чые «дывертысменты» пішуцца выключна «пад кайфам» (як сведчыць назва другога раздзела)… Таму, у каго перыядычна адкрываецца трэцяе вока, зручней узірацца ў будучыню, сама верагоднасць якой у астатніх выклікае сумненні. Што ***не*** характэрна, у «Дзевяностых…», у адрозненне ад тых «дзённікаў паўналецця», якімі дэбютуе пераважная большасць сённяшніх вершатворцаў, зусім няма

надрыўна-мартальных матываў, што ператвараюць першыя-другія паэтычныя зборнікі ў сапраўдныя «некропалі». Ці не таму фінальны «P. S.» кнігі С. Прылуцкага, які ўтрымлівае два тэксты — «Вялікая эксьпедыцыя да Бога» і «Будзень паэта», — успрымаецца не столькі як рэзюме ці развітанне, колькі як своеасаблівае «шматкроп'е»: маўляў, тое былі толькі «ўводзіны», усё толькі пачынаецца — і дзевяностыя — у літаральным сэнсе, насамрэч! — ***forever***!

дзень выдаўся надзвычай паэтычны
увечары трэба будзе пачаць новы верш
пра гэтую клятую красу сьвету

«Будзень паэта»

Хто толькі і *што* толькі не трапілі ў кола (а дакладней, пад яго) іранічна-творчай зайздрасці (якую так зручна ўважаць за інтэртэкстуальнасць!) С. Прылуцкага: класікі «старыя» і «новыя», «нашыя» і «нянашыя», Ё. В. Гётэ, Р. Фрост і Кандрат Крапіва, часопісы «Алеся» і «Vogue», сталіца і правінцыя, «законы логікі і доктара фройда» (спакусімся і мы назвай аднаго з тэкстаў)… Абазнанасць аўтара «Дзевяностых forever» у здабытках сусветнага прыгожага пісьменства не абмяжоўваецца тымі творамі і постацямі, з якімі знаёмяцца студэнты філалагічных факультэтаў ВНУ. Немалую ўдзячнасць ён адчувае да ўкраінскіх пісьменнікаў (пра што сведчаць эпіграфы з тэкстаў Юры Андруховіча, Сяргія Жадана, Наталкі Білоцэрківэц, а таксама прысвячэнне «ўкраінскім сябрам і сяброўкам», якое папярэднічае тэксту «Black Sabbath in Lemberg»). Зрэшты, С. Прылуцкі пастараўся зрабіць сваю першую кнігу максімальна функцыянальнай: шчодра рассыпаючы эпіграфы і прысвячэнні, ён такім чынам аддае даніну павагі А. Хадановічу, У. Х. Одэну, братам Вачоўскі, Я. Юхнаўцу і нават Бярэсцю — двум апошнім праз «Шолах моўкнасьці»:

Выдаюцца паэмы й альбомы пра гераічных старшыняў,
школьны гісторык умела змахвае пыл з партрэтаў.
І места нясьпешна плыве, нібыта музыка рэтра,
у цёмным сутоньні часу ў неасветленыя далячыні.

Адначасова самымі рознымі постацямі, бы знакамі-«капцамі», сп. Прылуцкі *маркіруе* ўласную мастацкую прастору — пазначае этычныя арыенціры і эстэтычныя зацікаўленні. Існуе, натуральна, небяспека, што накіданы аўтарам «пейзаж» камусьці падасца залішне стракатым. Так, тэксту «Падарожжа на ўскраіну ночы», што ў любога носьбіта філалагічнай адукацыі мусіць суадносіцца з назвай рамана Луі Фердынанда Селіна, папярэднічае эпіграф з Н. Білоцэрківэц («…під мостом Мірабо не розійдуться кола пітьми»), які, у сваю чаргу, наўпростава асацыіруецца з вядомым творам Гіёма Апалінера… Ці, скажам, «Зацішша, 5 хвілін пасьля» сп. Прылуцкага паводле тыпу разгортвання «лірычнага сюжэта» настойліва перагукаецца з вершам Арцюра Рэмбо «Сон у лагчыне»[32] — і навязліва нагадвае пра імпэтнасць, з якой «ранні» А. Хадановіч удасканальваў майстэрства «dance macabre». У гаманкім «інтэрнаце», з якім міжвольна параўноўваецца перанаселеная постацямі і алюзіямі кніга С. Прылуцкага, маюцца і свае «зоркі», адмысловага стаўлення да якіх аўтар не толькі не хавае, але і наўмысна падкрэслівае: «як казаў улюбёны Букоўскі…», «…як у кнігах Ірвіна Уэлша…»

Дзеля справядлівасці варта прызнаць, што ў вандроўках па «чужых ваколіцах» паэт не квапіцца на «лішняе» — тыя ідэі, матывы ды вобразы, якія не спрыяюць вырашэнню грандыёзнай задачы: аднавіць у дэталях *часапрастору*, у якой сталеў, мужнеў і выдурняўся (у вольны ад пакутаў час) гадаванец 1990-х:

пачыналася школа лінейкай і зьменным абуткам
прапускаючы ўсіх праз плавільны тыгель сталоўкі
дзе сціраліся межы між смачным здаровым і гідкім
і ўсе нашыя веды былі бясплатнаю мышалоўкай

«Tabula rasa»

---

[32] Перапрашаю за залішне «вольны» пераклад на беларускую мову назвы твора; найбольш вядомы айчыннаму чытачу гэты верш у перакладзе П. Антакольскага — як «Спящий в ложбине».

Тэндэнцыя да празаізацыі паэзіі, ці не самая вызначальная ў заходнееўрапейскай літаратуры ХХ стагоддзя, у С. Прылуцкага падпарадкоўвае сабе ўсе ўзроўні тэксту. «Паэтызацыі» (тут — у сэнсе «тэхналагічным»; магчыма, дакладней было б сказаць «версіфікацыі») у абмежжы «Дзевяностых forever» падпадаюць аб’екты самыя нечаканыя, аднак у пэўным сэнсе тое матывуецца логікаю самога навакольнага быцця: «Так, жыццё назьбірала ў кошык сумніўных рэчаў. // Так, мы ведаем зараз, што час можа адно калечыць. // Нам, сястра, толькі зараз адкрылася трэцяе вока: // да перамогі — паўкроку, і гэта цяпер — далёка» (*«Супермаркет адзіноты»*). Такім чынам, эстэтызацыя «антыпаэтычнага» ў тэкстах С. Прылуцкага зусім не выпадковая, калі браць пад увагу тую мэтаскіраванасць, з якой аўтар аднаўляе не толькі атмасферу 1990-х, на якія прыпалі «пакуты выхаванца С.», але і іх дакладны ландшафт, не абмяжоўваючыся няпэўным «экзістэнцыйным пейзажам» (В. Трэнас):

Сьвінафермы, ангары — някідкі той фон,
што знутры вырывае прыглушаны стогн,
натуральны ў тутэйшых шыротах.
Кожны ночны ліхтар — нібы казачны эльф.
Непаўторны палескі жаночы рэльеф
пазбаўляе спакою і цноты.
«У дарозе, пад кайфам»

З імпэтным замілаваннем занатоўвае С. Прылуцкі сістэму ідэй, *ідэалогію*, якую спавядаў «малады вертэр», абагулены лірычны герой «Дзевяностых…»:

За гарэлку й цыгарэты без нацэнкі,
фізкультуру і здаровы лад жыцьця,
каб заўжды была на піве пенка,
каб мінала міма роспачы ладзьдзя.
«Пасланьне да маладога вертэра»

Памянёная «абагуленасць», аднак, нястомна канкрэтызуецца аўтарам: вобраз «таго-хто-прыйшоў-у-дзевяностых» з кожным наступным тэкстам кнігі ўдакладняецца, дэталізуецца, паўстаючы ва ўсёй складанасці жаданняў, магчымасцяў і … «функцый»:

Апалонавы служка й садоўнік,
іншаземных культур дыстрыбутар,
кшталтавацьмеш запушчаны слоўнік,
свой эдэмскі нязгублены хутар.

«Хутар са сланове косьці»

Да сваіх стасункаў з вонкавым светам герой кнігі «Дзеяностыя forever» ставіцца прынцыпова іранічна, часам — не без сарказму. Зрэшты, і ў «брані» самаіроніі, што павінна была стацца для выхаванца 1990-х паратункам, але сталася вязніцай, маюцца «шчыліны», праз якія зрэдчас вымыкаецца *сапраўднае* пачуццё — як у «*сентыментальным рамансе»*, творы, які, у адрозненне ад многіх іншых тэкстаў, што ўвайшлі ў зборнік, можна без эківокаў назваць *вершам*.

Увогуле ж, С. Прылуцкі не імкнецца «падрэтушаваць» аблічча «супергероя» 1990-х — супярэчлівага такога, нехлямяжнага, будзем шчырыя — гаротнага, бо хіба можа быць шчаслівым чалавек, што мусіць сцвярджаць адну ідэалогію, а марыць пра зусім іншае светаўладкаванне:

Я б хацеў нарадзіцца на Новай зямлі,
напачатку XX-га, сьціплым клеркам…
<…>
Прачынацца і ў сьвежых газетах шторанку
праглядаць некралогі, ня ведаць спагады
да жывых і да мёртвых, і верыць у казку.

«Fin-de-siécle»

Эх, быць бы сп. Прылуцкаму тутэйшым Шарлем Бадлерам ці Арцюрам Рэмбо, нарадзіся «выхаванец С.» раней за лірычнага героя А. Хадановіча ці хоць бы з’явіся «Пасланьне да маладога вертэра» раней за «Лісты да беларускага сябра» ды «Senectutes» Міхася Баярына… (Праўда, згаданыя «папярэднікі» ад самага пачатку выдавалі на больш «пралічаныя» і рафінаваныя інкарнацыі колішніх «праклятых паэтаў».) З другога боку, не будзь А. Хадановіча з яго літстрасцю да «макабрычных скокаў» (у шырока-глыбокім сэнсе), ці быў бы С. Прылуцкі аўтарам «Дзевяностых forever»?.. І ці буяла б у нас гэтак… няўрымслівая «макаранічнае» версіфікатарства ды «брутальная» эсэістыка

(што апошнім часам усё ахвотней — *экстатычней* — зліваюцца)?.. Пытанні насамрэч далёка не рытарычныя:

Сэрцы пустыя нібыта прылаўкі сельмагаў
дзеці прамзон і вялікіх пустых стадыёнаў,
толькі і ёсьць у вачох, што наіўная прага
стаць футбалістам банкірам ці л*о*ўцам сноў
зрабіўся грубейшым твой слоўнік душа — пагатоў
<…>
Ападае лістота з сакуры то бок зь вішні
атрымаўшы грын-карту сябры адлятаюць у вырай
мо чарговы тэракт рыхтуе алах-усявышні
і таму мо апошні раз патэлефануй дамоў
усё нармальна мама нармальна шоў маст гоў он
«Дзевяностыя forever»

Не меўшы шанцаў стацца «жахлівым дзіцем» роднага прыгожага пісьменства, гіпатэтычна С. Прылуцкі мог бы здзейсніцца як бацька беларускага «неонавага рамантызму». Але і гэтую «Каз*а*нь» узялі да яго — расійскія калегі. Маецца на ўвазе Вадзім Сцепанцоў — прарок «неонавага рамантызму», заснавальнік і гуру Ордэна куртуазных маньерыстаў (1988), вакаліст і аўтар тэкстаў рок-гурта «Бахыт-кампот». Яго творы расійскія школьнікі ды студэнты мелі шчасце вывучаць яшчэ ў сярэдзіне 1990-х, дзякуючы ўкладальнікам хрэстаматыі для сярэдняй і вышэйшай школы «Современная русская литература» (1985—1995), выпушчанай накладам у 10 тыс. асобнікаў Астраханскім педагагічным інстытутам імя С. М. Кірава (1995). Цалкам верагодна, што С. Прылуцкі ні пра «куртуазны маньерызм», ні пра месіянскія памкненні В. Сцепанцова чуць не чуў — і тутэйшыя «Мроі, мроі…» *чыста выпадкова* выгукнуліся на матыў сцепанцоўскага «Молодой иностранец в красивой машине». Мяркуйце самі:

Раскавана й нясьпешна, нібыта ў рэкламе,
непрыкметны мужчынка залазіць у джып.
«Ах-паскуднік-які!», — засмучаецца мама.
Я ж вачыма да формаў мустанга прыліп.

Таніроўка, высокія колы — ах, мары!..
Ён імчыць, ён ляціць у шыкоўны night club.

Мама лаецца брудна, зьмяніўшыся ў твары,
і ня бачыць такое красы. А магла б…

С. Прылуцкі. «Мроі, мроі…»

…Увези меня прочь, молодой иностранец,
в мир найт-баров, коктейлей, бассейнов и вилл,
кто б ты ни был — француз или просто испанец, —
увези меня прочь, Поль-Хуан-Йорген-Билл.

О мечта, о мечта без конца и без края!
Гранд-отели, Брод-стриты, Майами-бичи,
атрибуты журнально-картинного рая,
где кайфуют красавчики и ловкачи…

В. Сцепанцоў. «Молодой иностранец в красивой машине»

Дзівосныя справы твае, Інтэртэкстуальнасць! А можа, справа ў чароўнасці нашай зямлі ды паветра: тамтэйшыя толькі спрабуюць улавіць які-небудзь зменлівы дух эпохі, а тутэйшыя ўжо даўно яго ўвасобілі ў словах, справах і вобразах. (Шкада, «запатэнтаваць» адкрыццё ўсё няма калі…)

Трэба сказаць, што С. Прылуцкі ў справе далучэння айчыннай паэзіі да раскошаў прагрэсіўнага еўрапейскага вершавання пайшоў значна далей за папярэднікаў (якія, магчыма, ім самім у якасці такіх і не прызнаюцца). У таго ж А. Хадановіча сутыкненне паэтычнай формы з «прозай жыцця», як правіла, не заканчвалася лятальным зыходам для згаданай формы. А вось цэлы шэраг тэкстаў, якія, верагодна, бачыліся С. Прылуцкаму верлібрамі («Арфей», «In the death carwe're alive», «Сястра Дарота», першы раздзел цытаванага вышэй твора «Tabula rasa», інш.), з пункта гледжання вядомых сённяшняму літаратуразнаўству сістэм вершаскладання ёсць прозай, графічна аформленай як паэзія:

…і наогул што можна сказаць пра мужчыну
які не любіў вандраваць
ён проста сядзеў і думаў што многа чаго разумее
але насамрэч глыбока памыляўся
бо жыцьцёвы атракцыён працуе сам па сабе бо ён
аўтаномны і мысьліць тут абсалютна лішняя справа…

«Дэкарт па-беларуску»

Нельга, аднак, не браць пад увагу, што сп. Прылуцкі заадно з партрэтам эпохі мог выкшталтаваць і яшчэ адну — уласную — сістэму вершаскладання, дзе vers libre *такі свабодны*, што нават чаргаванне вершаваных радкоў як аднатыпных інтанацыйна-сінтаксічных і сэнсавых адзінстваў для яго неістотнае. Прадстаўнік *актуальнай паэзіі* (якім пэўнай частцы аўдыторыі бачыцца С. Прылуцкі — фіналіст конкурсаў, стыпендыят праграм, руплівец фестывальнага руху) у многіх сэнсах *вальнейшы* за неактуальных (ці ўмоўна актуальных) калег. А хочаш быць *актуальным* крытыкам — не стамляй *актуальных* творцаў намёкамі, што вершы макаранічныя (перанасычаныя варварызмамі, падпарадкаванымі законам роднай мовы) і цэнтонныя (складзеныя з урыўкаў розных твораў аднаго або некалькіх паэтаў) ужо і ў абмежжы найноўшага версіфікатарства ўважаюцца за старасветчыну, а злоўжыванне, напрыклад, англіцызмамі ў тэкстах і асабліва ў назвах («Lucky strike», «In the death carwe’re alive», «Intercity», «Sunshine reggae», «Black Sabbath in Lemberg») набіла аскоміну. Кандыдат у актуальныя крытыкі павінен мець свой *11-ты запавет* (хаця С. Прылуцкаму больш падабаецца «11-я запаведзь» — глядзіце аднайменны тэкст): у кожнай губерні — *свая* актуальнасць. Так, валоданне замежнымі мовамі, якое гэтак пераканаўча дэманструе аўтар «Дзевяностых forever», спрыяе ўмацаванню аўтарытэта беларускіх літаратараў у свеце. А вось укручванні ненарматыўных лексічных адзінак, «брутальныя» вытокі якіх зусім не здольныя прыхаваць «цнатлівыя» шматкроп’і, яўна не дазволяць канкурыраваць С. Прылуцкаму з віртуозамі лаянкі — з прычыны трывіяльнасці «набору» і неарыгінальнасці канструкцый. Гэты «недахоп» не ўдалося «выправіць» нават рэдактарам кнігі, А. Хадановічу і Б. Пятровічу. А цікава ўсё ж, ці паўплываў удзел у рэдагаванні «Дзевяностых forever» на стасункі са словам Барыса Пятровіча — празаіка, надзвычай дакладнага ў абыходжанні з *сэнсаформамі*?..

Словам, хочаш быць актуальным крытыкам — будзь *культуркарэктным*! Творца, трапіўшы ў «пілараму жарсці», аўтаматычна атрымлівае права з гранічнай пэўнасцю і неда-

сягальнай экспрэсіяй выказвацца пра свет, людзей і ўласна творчасць як від жыццядзейнасці:

Таму мой розум па сьлядах Адама
шукае код-пароль твайго Эдэму:
брыдзе на мулах думак, экіпажах
метафараў, гіпербалічных баржах
ды па сканчэньні бачыць: вынік — лажа.

«Дзьве элегіі»

Цэласнасць жа асобы крытыка наўпрост залежыць ад *правільнага* выбару азначэнняў. Так, паміж паняццямі «чарнуха» і «экспрэсіўнасць» у дачыненні да зместу асобных тэкстаў «Дзевяностых forever» актуальны крытык выбірае другое. А крытык не-актуальны заморыцца даказваць слушнасць першай дэфініцыі ў дачыненні да «шматаблічнага» лірычнага героя С. Прылуцкага: «Я — арфей, словаблуд, мацюкальнік заўзяты — // у памежнай правінцыі краю абсурду, // час і розум марнуючы ў порна і чатах, // паратунак знаходжу у словах…» (*«Дывертысьмент для ІК»*).

«Мне жыць — падабаецца, а жыццё не», — прызнаваўся *я*-герой рамана А. Наймана «Непрыемны чалавек». Аўтару сёмай кнігі «Бібліятэчкі часопіса «Дзеяслоў» у 1990-х жыць відавочна падабаецца, жыццё — збольшага — таксама. Мне, крытыку, чый першы артыкул быў надрукаваны ў часопісе «Першацвет» у 1993 годзе, жыць у сваіх 1990-х падабаецца, а ў «Дзевяностых forever» — не стае здароўя, ілюзій і… *актуальнасці*.

А шкада.

2008

ЖЫЦЦЁ ТЭКСТУ: ПАДТЭКСТ І КАНТЭКСТ

Чытанне для *пераможцаў*

Культ паэзіі як таемнага шэпту, адмысловага «свяшчэннага ведання» ўкараняўся ў грамадскай свядомасці, здаецца, не без удзелу саміх творцаў — прынамсі, большасць не дужа імпэтна адмаўлялася ад аўры загадкавага пакутніцтва, якою ахвотна надзяляла іх спачувальная публіка.

Алесь Пісьмянкоў, чалавек неверагодна сонечны і навальнічны адначасова, не браў удзелу ў гэтай «змове паэтаў» — свае вершы ён *думаў*.

Кніга «Думаць вершы...», што пабачыла свет у першыя месяцы 2005 года, магла б стацца (не такою ўжо *звычайнаю* ды *простаю* па сённяшнім часе) «данінаю павагі», ушанаваннем пісьменніка, прымеркаваным да гадавіны з дня яго смерці. Але не сталася — ні помнікам, ні эпітафіяй. Бо *знікненне* Алеся Пісьмянкова не адбылося, атрымаўся *працяг* — Жыцця-Творчасці.

Структура кнігі асацыіруецца з класічнай кампазіцыяй мастацкага тэксту, што абавязкова ўключае завязку дзеяння, яго развіццё, кульмінацыю і развязку. Змешчаны на пачатку выдання ўкладальнікам Віктарам Шніпам верш «Суцяшэнне», бадай, не з’яўляецца звычайным эпіграфам — ён бачыцца самастойным раздзелам гэтага *кніга-твора*, сумяшчае, здавалася б, супрацьлеглыя функцыі пралога і эпілога,

бо тут змыкаюцца быццё і нябыт — жыццё… працягваецца ў смерці, тым сцвярджаючы ўласную адвечнасць:

Зямлёй,
          травой,
               кустамі
З табою некалі
               мы станем.
І будзе дождж ісці
               над намі,
І будзе снег ісці
               над намі,
І будуць воблакі
               над намі,
І будуць зоркі
               спець начамі,
Як над зямлёй,
               як над травой,
                    як над кустамі...

Раздзел «Карані і крылы» (сюды ж уключаныя і творы з нізкі «Партрэты», пяць «юнацкіх вершаў», а таксама падборка іранічна-алегарычных замалёвак «Настрой харошы даражэй за грошы...») — успрымаецца як самадастатковая кніга, цэльная (бо дазваляе меркаваць як пра мастакоўскае светаадчуванне, так і пра адметнасць яго эстэтычнага ўвасаблення) — і поліфанічная (бо рухомая, першасна пазбаўленая манатоннасці ды манументальнасці). Аднак у кантэксце зборніка «вершаў, эсэ, успамінаў» яна бачыцца своеасаблівымі **ўводзінамі** (не менш важка-важнымі, чым іншыя чыннікі кампазіцыі) у «літаратурна-сентыментальнае падарожжа», **уверцюрай** да такога *ліраэпасу*, дзе насамрэч з цяжкасцю можна адмежаваць інтуітыўнае ад рацыянальнага.

Згаданая цэльнасць «Каранёў і крылаў» спараджаецца, як ні парадаксальна, аўтаравым перакананнем, што творца па прыродзе сваёй асуджаны на адмысловую двухсусветнасць існавання. (Прычым любы чалавек, здольны не толькі атрымліваць асалоду ад быцця, але і ўсведамляць сваё прызначэнне, ад пачатку асуджаны на *жыццятворчасць*; ці не таму нават шараговы «чытач» непазбежна з’яўляецца... сааўтарам Творцы: «Да

апошняга // Ўсё разлічана // І пралічана // У Тварца. // Песня песняў // Амаль не чытана, // Не прачытана // Да канца. // Ах, як пахнуць лугі // За Воршаю! // Ах, які ў салаўя // Зачын! // Мы з табою, павер, // Не горшыя, // Мы не горшыя // Чытачы» (*«За Воршаю»*)). Лірычны герой Алеся Пісьмянкова не пакутуе з-за неабходнасці выбіраць паміж «каранямі» і «крыламі»; для яго аднолькава важна адчуваць рэчыўнасць зямнога жыцця — і прадчуваць бязважкасць вечнасці. Зазначым, аднак, што бязважкасць гэтая паэтам нярэдка «апрадмечваецца» (вершы «Размова з археолагам», «На зямлі радзімічаў»), а вечнасць — персаніфікуецца, набывае *чалавечае* аблічча, і прыватныя хронікі незаўважна зліваюцца ў Гісторыю («Згадка пра Баркалабава, або Вечар са Святлейшым І. Г. Чыгрынавым», «Кастусь і Марыся», «Юдзіф і Алаферн», «Любім-трава» і інш.).

Медытатыўнасць «Каранёў і крылаў», абумоўленая ўжо самім аўтаравым крэда — «*думаць* вершы», мае плёнам настраёвасць мінорную, але не адчайна-песімістычную. Адзінота лірычнага героя, сапраўды, **небеспадстаўная**: яна спароджаная не метафізічным «духам эпохі», а рэальнымі стратамі: «Не заві, вярста, // У радзінны кут: // Сірата я там, // Сірата і... тут» (*«Туга»*). Памнажэнне стратаў-*знікненняў* ператварае нават рэчыва часу — «зноў прысмак у часу сірочы...» (*«Уздых»*). Ды аўтар не дазваляе свайму лірычнаму герою трапіць у палон скрухі, акцэнтуючы ўвагу на тым, што перамога нематы над голасам, застыгласці над рухам — заўсёды часовая: «Глухія кароткія дні // Нам трэба, як грып, перанесці, // ...Марозна лістота звініць // На бруку ў Траецкім прадмесці. // Жыву спадзяваннем на снег» (*«Прадчуванне»*).

(Цікава, што змаганне надзеі з безвыходнасцю разгортваецца ў самых нечаканых вымярэннях — напрыклад, у сферы паняційна-тэрміналагічнай: «Зноў снег без марозу, // Зноў снег без марозу — // Зноў дзён аднастайных гурма, // Як постмадэрнісцкая нудная проза, // Дзе выйсця ў героя няма. // <...> Няўжо гэтак будзе бясконца? // Сюжэт безнадзейна завіс... // З марозам і сонцам, // З марозам і сонцам // Вярнуцца хачу ў рэалізм» (*«Асацыяцыя»*)).

Роздумнасць, якая ў дачыненні да творчасці Алеся Пісьмянкова ўяўляецца адным з важнейшых прынцыпаў эстэтыч-

нага асваення быцця, кепска сумяшчальная з трыбуннай рыторыкай (хаця некаторым айчынным вершаскладальнікам цуд падобнай гібрыдызацыі ўдаецца не толькі здзейсніць, але і афіцыйна ўганараваць). Паэтыка «Каранёў і крылаў» угрунтаваная ў *рэчыўнасці*; у дадзеным выпадку маецца на ўвазе зусім не выцясненне вобразатворчасці (як прынцыповай шматзначнасці) бытапісальніцтвам (як просталінейным капіраваннем рэальнасці), але відавочна празрыстая логіка мастацкага спасціжэння і аднаўлення свету: «Вось дом // Пад бярозай, // Вось дым // На марозе, // Вось след // Каля брамы: // МАМА...» (*«Бялынкавічы»*). Набыццё «злепкам рэчаіснасці» якасці мастацкага вобраза адбываецца тут не за кошт арнаменталізацыі выказвання (упрыгожвання шматслойнымі тропамі, ускладнення паэтычнага сінтаксісу і г. д.), але шляхам яго максімальнага прасторавага сцяжэння — і гэткага ж максімальнага пашырэння асацыятыўнасці дзякуючы выкарыстанню ўнутраных магчымасцей гукапісу: «Гусцее // Змрок, // Чуйнее // Ціш, // Цішэе // Крок, // Цяжэе // Крыж» (*«Сумнае прызнанне»*).

Калі ў «Каранях і крылах» чытач мае шанц стацца саўдзельнікам *тварэння* цэлага свету, той мастацкай прасторы, дзе асобныя перажыванні, эмоцыі ды пачуцці лучацца — і напаўняюць нованароджаны асобасны космас вітальнай сілай, дык у наступным раздзеле — «Думаць вершы...» — ён можа браць удзел у гэтага свету *спасціжэнні*, характар, танальнасць і нават першапрычына якога вызначаецца аўтаравым жанравым удакладненнем — *«з літаратурна-сентыментальнага падарожжа»*.

Значэнне слова «сентыментальны» ў розных слоўніках раскрываецца праз указанне на залішнюю альбо празмерную ступень чуллівасці, уражлівасці. У «вершадуманнях» Алеся Пісьмянкова памянёная празмернасць аніяк сябе не выяўляе; *сентыментальнасць* тут, бадай, зразуметая хутчэй як эмацыйная шчырасць, непасрэднасць рэакцыі і незамутнёнасць («неадрэдагаванасць») успамінаў ды ўражанняў. Да ўсяго, змесціва пачуццёвай памяці нібыта прапускаецца праз цэлы шэраг «экспертыз» (на непадробнасць, дакладнасць, шчырасць і г. д.), што аўтар ладзіць сабе сам.

«Думаць вершы...» — твор сінтэтычны ў самых розных адносінах. Форма «літаратурнага падарожжа» дазваляе натуральным чынам спалучыць пейзажыстыку і тэарэтычную рэфлексію, інтуітыўнасць і аналітызм, лірызм і публіцыстычнасць. Падобная літаратура хоць і ўтрымлівае, бясспрэчна, прыкметы эсэістычнасці, але можа быць суаднесеная з эсэ роўна з той жа пэўнасцю, з якой яе дапушчальна назваць мастацкім нарысам ці лірычнай прозай, альбо (даруй Божа і браты па цэху!) крытычнымі імпрэсіямі... Што нават пры першым набліжэнні вылучае Пісьмянкову «паэзію думання» сярод селевай плыні сённяшняй айчыннай дзённікава-мемуарнай літаратуры (*нібыта* — каб не сказаць «квазі»! — *мастацкай*), дык гэта тое, што ён апавядае менавіта пра тое, пра што абяцаў расказаць. Напрыклад, у тэксце «Залаты запас Пысіна» засяроджваецца на «вымярэннях паэзіі» Аляксея Пысіна; у «Росным малінніку» смакуе словатворы Анатоля Вялюгіна («адметную, уласцівую толькі яму, лексіку — чыстазвон, санцавей, шугавей, вогнік, хмарачос, харашунчыкі»); пад назовам «Шэсць рэчак Васіля Зуёнка» размова будзе ісці менавіта пра паэмы Васіля Зуёнка; гаворачы пра Анатоля Кудраўца, чалавека і пісьменніка («Чалавек жыве, пакуль ёсць у ім душа»), Алесь Пісьмянкоў вызначае «імкненне да дасканаласці» ў якасці асноўнай рысы Кудраўцовай творчасці... паўсюдна забываючыся згадаць пра сябе, не парупіўшыся мімаходзь акрэсліць караценька ўласнае творчае крэда, чаго пераважная большасць сённяшніх *аўтабіёграфаў* не можа сабе дазволіць.

«Думаць вершы...» не сталася галерэяй літаратурных партрэтаў, праблем і недарэчнасцяў; не адчуваецца тут і, так бы мовіць, «музейнасці» (гіпертрафіраванай пашаны, ускладненай вераю ва ўласную праніклівасць). Часам аўтар аднаўляе ў «ліраэпасе» тое, што ўжо занатаваў у вершы — і *вяртанне* гэтае ёсць не самапаўтарэннем, але ўшанаваннем насамрэч важнага, значнага, адзінкавага (параўнайце, напрыклад, вершы «Алёна і Анісся», «Забяседдзе ў расе» — і «ліраэпічныя» творы «Верш пад абразамі», «Яго Бесядзь заўсёды чыстая»). Строга кажучы, у «літаратурна-сентыментальным падарожжы» не адшукаеш адзнакаў кульміна-

цыйнай завершанасці, яна падаецца тут недарэчнаю, надуманаю (як забойства раманістам героя напярэдадні вяселля ці атрымання тым Нобелеўскай прэміі). Нельга быць крыху цнатлівым альбо крыху разумным, гэтаксама нельга па ўласным жаданні перастаць думаць. Асабліва вершы.

Заключная частка кнігі — «Не знікай...» — мусіць, паводле «выхадных дадзеных», лічыцца *ўспамінамі*. Увасабленне памяці ў слове, з аднаго боку, адчужае чалавека ад саміх успамінаў, прымушае карэкціраваць іх суадносна з эстэтычным кантэкстам; з другога боку, слова ў пэўным сэнсе дазваляе «спыніць імгненне», занатаваць свет такім, якім яго хочацца бачыць. Тэкст Алены Пісьмянковай «Такая ў нас пагода...» немагчыма назваць «успамінамі»; гэта насамрэч *працяг* размовы, «літаратурна-сентыментальнага падарожжа» — і жыцця, якое яны доўжаць *разам*: «...Ты мог хітраваць з іншымі, толькі не з самім сабою, але нават у самым істотным, жыццёва важным Ты выступаў заўсёды як абаронца. «Народ ні ў чым не вінаваты, // Такая ў нас пагода...». Сёння з вышыні пражытага і пражытага разам з удзячнасцю звяртаюся да цябе. Ты быў і застаўся для мяне і нашых сыноў Чалавекам і Паэтам. <...> І я не развітваюся з табой». Аўтары змешчаных у апошнім раздзеле тэкстаў (дзе ёсць не толькі аповеды, але і вершы, і нават узор «творчага партрэту» з элементамі інвектывы ў адрас увішных «сяброў» паэта), бадай, не думалі пра тое, каб уваскрасіць Алеся Пісьмянкова ў слове. Бо для іх — і не толькі для іх — ён не быў, а *ёсць*, ён *застаўся*, ён *не здолее знікнуць*.

Ці не з гэтае відавочнае прычыны зборнік «Думаць вершы...» Алеся Пісьмянкова не стасуецца з паняццем «апошняй кнігі», не ўспрымаецца як «нагода для ўшанавання», яна бачыцца *працягам*, *спадзяваннем* — і ПЕРАМОГАЮ:

...Аж дыханне заняло —
Свет высозны!
Белы аркуш і сціло.
Я і космас.

«Надпіс на кнізе»

2005

«Вялікі Інка быў беларусам», або Тапаграфія ўзмежка

Дзівосным чынам Барысу Пятровічу, аднаму з самых паслядоўных *самотнікаў* свайго (і сумежных) літаратурных пакаленняў, удалося сабраць частку ўласнай прозы апошніх гадоў пад відавочна *несамотнаю* назваю — «Шчасьце БЫЦЬ…». Аднак тое, што ў дачыненні да якогасьці іншага літаратара бачылася б выштукаваным парадаксалізмам альбо, наадварот, прэтэнцыёзнаю банальнасцю, у рэтраспектыве творчасці гэтага празаіка паўстае простай заканамернасцю. Спалучэнне выразна трагічнага асобаснага светаадчування з ціхім, але ўпартым аптымізмам сапраўды спараджае *адмысловае* шчасце *адмысловага* быцця. Большасць вядомых мне беларускіх пісьменнікаў не могуць быць сёння ***аднолькава шчаслівыя***. Проста таму, што кожны з іх *самотны* **па-свойму**.

Кнігу, якая выйшла ў 2004 годзе ў выдавецтве «Тэхнапрынт», склалі трыпціх «Стах», аповесці «Пуціна» і «Сьпецкар», апавяданні «Вера» і «Віна», а таксама «Фрэскі», «Непатрэбныя рэчы», «Мроі», «Трызьненьні» і (ужо амаль легендарныя) «Піліпікі». *«Зборнік прозы»* для выпадковага чытача, «Шчасьце БЫЦЬ…» для самога аўтара (і для чытача прафесійнага) паўстае сапраўднай ***анталогіяй*** творчасці, чыя мастацкая цэльнасць ды адметная згарманізаванасць красамоўна адрозніваюцца ад імкліва народжаных і вокамгненна выдадзеных «надмагільных помнікаў» літаратарскаму EGO.

Ужо ў трыпціху «Стах», які адкрывае кнігу, у згорнутым («матрычным») выглядзе прадстаўленая сістэма філасофскіх і эстэтычных прыярытэтаў, што вызначаюць аўтараву логіку суіснавання асобаснага сусвету і вонкавай рэчаіснасці ў вымярэнні мастацкага слова. Аб’яднанне ў трыпціх залішне розных (і паводле характару праблем, на якіх факусуецца пісьменніцкі дослед, і адносна танальнасці, настраёвасці, унутранага рытму аповеда) частак, што і паасобку маглі б цалкам адбыцца як самастойныя творы, толькі пры першым набліжэнні звязваецца са збыткоўнасцю літаратурнага матэрыялу (альбо таго «жыццёвага і творчага вопыту», што ў нас

чамусьці аўтаматычна атаясамліваецца са «стылем пісьменніка»). Насамрэч, празаік змяшчае адзін і той жа «фрагмент» рэчаіснасці (патэнцыяльна творчую асобу, ад пачатку асуджаную на *шчасце неспакою*) у розныя духоўныя вымярэнні (кожнай з частак трыпціху папярэднічае эпіграф з «Боскай камедыі» Дантэ), толькі па-living паварочвае люстраныя паверхні, што для вандроўніка, закратаванага ў лабірынтападобным свеце, утвараюць ілюзію бясконцасці, бязмежнасці, урэшце, выбару (нездарма герой(-і) Барыса Пятровіча рухаецца ў зваротным адносна пазначанага Дантэ кірунку — ад рая юначай закаханасці да пекла творчых пакутаў). Адсюль — арганізаваны ў адпаведнасці з аўтарскай задумай калейдаскоп паэтык і стылёвых манер. Яны змяняюцца не толькі ўнутры асобнай часткі (у «Экспрэсе, альбо Няспраўджанасьці адзіноты», напрыклад, сегментаваны і пранумараваны сюжэтны аповед чаргуецца з урыўкамі, таксама скрупулёзна пранумараванымі, мініяцюрна-«афарыстычнага» ліраэпасу), але і абавязкова пры пераходзе да наступнага фрагмента. Так, рэалістычная апісальнасць першай часткі ў другой («Удоле, альбо Актаве пазнання») саступае месца сімволіка-алегарычным, містэрыяльным карцінам вандровак па чысцы; трэцяя ж частка («Чаканьне, альбо Зацемкі 1995-га году»), фабула якой адным нагадае «Шчыгрынавую скуру» Анарэ дэ Бальзака, другім — «Партрэт Дарыяна Грэя» Оскара Уайльда, вырастае з магічных у аснове ўяўленняў пра ўнутраную повязь усіх праяў быцця і паўстае спалучэннем неарамантычнага містыцызму («Цені паўзьлі па зямлі. Доўгія цені, з якіх нараджаецца вечар, каб памерці ў ноч») з новарэалістычнай медытатыўнасцю.

Згаданы сімбіёз у нас мог бы мець безліч ўрэчаўленняў. Сярод іх, зрэшты, пераважаюць альбо эсхаталагічна-антыўтапічныя праекты без паўтонаў, альбо спецыфічна беларускі іерагліфізм — выштукоўванне твораў-спратаў, тэкстаў-сутарэнняў, у якіх што заўгодна лёгка схаваць — і яшчэ лягчэй згубіць. Барыс Пятровіч, як правіла, унікае і грымотаў апакаліптычнасці, і няўцямных шаманскіх камланняў. *Дакладнасць* сэнсаў і іх выражэнняў бачыцца вызначальным

прынцыпам яго мастацкага метаду; іншая справа, што дасягаецца згаданая дакладнасць праз зварот да разнастайных, часам — узаемавыключальных сродкаў і форм выразнасці. Калі, напрыклад, у трыпціху «Стах» *адзінота* (што наогул бачыцца «архетыпам» творчасці Барыса Пятровіча) акрэсліваецца формульна, у абсягах лаканічных лірыка-філасофскіх максім («Адзінота — дрэва, якое расце не ўверх, а ўніз: у сябе, у сябе»), дык у «Фрэсках» яна персаніфікуецца, уцялесніваецца, пакідае свет ідэй, каб абжыцца ў свеце рэчаў: «І Саша зразумеў — на дрэве жыла ягоная адзінота. І ёй было адзінока без яго, а яму — без яе. Яшчэ трохі і ён мог бы звар'яцець у гэтым пакоі ад адзіноты, што жыла пад вакном... <...> Быў толькі адзін сродак пазбавіцца яе — забіць. Але забіць яе — забіць сябе» (*«Адзінота»*). А вось у «Пуціне» яна запаўняе героя знутры, ахінае яго звонку — і становіцца роўнаю чалавеку і свету: «... і ўсё сьціскаецца ў кропку, і гэтая кропка — ты, адзінокі, забыты ўсімі...». Гэтаксама і не менш архетыповы для аўтара «Шчасьця БЫЦЬ...» вобраз сну ў адных выпадках тоесны смерці («Сюжэт аповеда з умоўным назовам «Мішэнь», «Поле»), у другіх — жыццю («Ад жыцця прачнуцца»). Супрацьлегласць сэнсаў, што надае празаік гэтаму вобразу-матыву, дапамагае яму акрэсліць найбольш зручны шлях да *дакладнасці*, які для яго пралягае па ўзмежку дня і начы, пэўнасці і прывіднасці, рэчыўнасці і інфернальнасці: «У двары, на далёкім канцы яго, стаяла бабуля з касою. Уся ў чорным, толькі хустка на галаве чырвоная, як у камсамолкі ў старым фільме. З хвілю бабуля з узьнятаю ўверх касою не варушылася, і яму стала вусьцішна. Але бабуля ажыла, сышла з асфальтавай сьцяжыны на траву і пачала абкошваць куст. Рухі ў яе былі немітусьлівыя, хоць і кароткія, рэзкія. Аднак і цяпер — у працы — заставалася яна страшнаю» (*«Стому адчуць»*).

«Дух сярэдзіны» (які, на думку героя «Пуціны», «жыве ня толькі ў Японіі, лунае ён і над Беларусьсю») ёсць своеасаблівым апекуном і стваральнікам «Шчасьця БЫЦЬ...»: «Фрэскі» (і першыя — «рэчавыя», і другія — «*дзея*-слоўныя»), «Трызненні», «Мроі» і асабліва самая позняя па часе

«Пуціна» нараджаюцца ў сутыкненні традыцыйна важнай для беларускага мыслення анталагічнай праблематыкі (напрыклад, Радзіма як спадчына, шлях да Беларусі як ідэя вечнага вяртання; сучаснасць як «мінус»-гісторыя[33]; непераадольная *памежнасць* чалавечага быцця[34] ды інш.) — і бесперапынных пошукаў такіх форм увасаблення згаданага зместу, якія сведчылі б пра непазбыўнасць яго навізны. Іначай кажучы, удасканаленне апавядальнай тэхнікі «плыні свядомасці» ў «Мроях» ці ў «Пуціне» (дзе неперарыўнасць аповеда важная не як дэманстрацыя імітатарскай увішнасці, але як спосаб аднавіць у слове шырока-глыбокасць любога асобаснага свету), раптоўны пераход ад урачыстай прытчавасці да іранічных містыфікацый[35] гэтага пісьменніка цікавіць не ў святле сціплай мары стацца экспанатам кунсткамеры «Літфранкенштэйны», але ў перспектыве пралічыць аптымальную траекторыю да «быцця-якім-яно-ёсць» — адвечна зменлівага і хуткаплыннага бясконцага: «Гады, доўгія і кароткія, заставаліся ззаду, нібы адчэпленыя вагоны, і зьнікалі ў смузе, як міражы, не пакідаючы сьледу. Яму карцела памацаць іх: сьлізкія яны ці ўжо халодныя, але гады праходзілі між пальцаў, як пальцы скрозь іх. І толькі шэпт травы, якая яшчэ расце, ды цяпло крыві ў жылах дрэваў супакойвалі яго: сум пройдзе — смутак застанецца: па няспраўджанай мары, па сьсечаным садзе, па пратаптанай ім ды забытай іншымі сьцежцы, па вясьне сярод восені і па ўсім, што магло быць ды ня сталася, прымроілася ды не збылося» (*«Ад жыцьця прачнуцца»*).

Проза Барыса Пятровіча ўсведамляецца як *традыцыйна* (у дадзеным выпадку — стабільна, паслядоўна) *наватарская.* Калі меркаваць па кнізе «Шчасьце БЫЦЬ…», пісьменнік ад-

---

[33] «Нас ніхто не згадае. Нават як кепскі прыклад. Пераможцы ня памятаюць. Пераможаных. Таго, чаго не было — няма».

[34] «І зямля іх не адпускае, і неба не прымае».

[35] «Вялікі Інка быў белым. Белым — у сэнсе еўрапейцам. Гіпотэзаў ягонага паходжаньня шмат. <...> Вылучаю новую гіпотэзу: Вялікі Інка быў беларусам. Няхай гэта будзе маім сьціплым укладам у скарбонку нашага Адраджэньня».

нолькава вольна пачуваецца і на разлогах вялікіх эпічных формаў, і ў засені (падманліва лагоднай) малой прозы. Жанравыя каноны ўспрымаюцца ім не як аб'ект разбурэння, але ў якасці неблагога «стартавага капіталу». Гэты празаік мае выключнае стылістычнае чуццё, адметнасць якога ўкаранёная ў здольнасці абіраць адзіна магчымыя словы для аднаўлення ў вобразе прынцыпова шматзначных з'яў: «...сайра ляжала нерухома — бліскуча-белая, плоская, як лёзы нажоў, а івасі яшчэ скакалі, падалі на пуза, выгіналі свае чорныя сьпіны і спрабавалі плысьці па драўляным насціле, і вочы іх былі поўныя сьлёз...» (*«Пуціна»*). Прычым талент стыліста шчасліва лучыцца з майстэрствам сюжэтабудавання: Барыс Пятровіч здольны вылушчыць ядро арыгінальнай інтрыгі з фабулы, здавалася б, ужо даўно і безнадзейна змучанай мастакоўскім і эксплуататарскімі захадамі (звярніцеся, напрыклад, да пранізліва-кранальнай фрэскі «Голас пакінуць»); хаця, часам, і ён не можа адмовіць свайму апавядальніку ў «цырыманіяльнай радасці» паскардзіцца на творчы лёс: «...пэўна, у кожнага так: цяжка пісаць пра тое, што добра ведаеш, і лёгка пра тое, чаго зусім ня ведаеш...» (*«Пуціна»*).

Варта таксама звярнуць увагу на «Сьпецкара», дзе менавіта прафесіяй галоўнага героя-журналіста вызначаецца і своеасаблівая калажнасць сюжэтна-кампазіцыйнай будовы, і дзівосная разнастайнасць праяў абсурду, бязглуздзіцы і дасканалага глупства. Аднак калі, скажам, аповесць вядомага пісьменніка-эмігранта Сяргея Даўлатава «Кампраміс», прысвечаная цяжкім будням незваротна пітушчага савецкага журналіста, цалкам вытрыманая ў танальнасці іранічнага сцёбу, дык у «аповесьці з аповедаў» Барыса Пятровіча іронія мяжуецца з трагедыйнасцю, сарказм суседнічае з лірызмам, гратэскавасць, шаржавасць характарыстык лучыцца з дэталёвасцю апісанняў. Азначаная стылёва-выяўленчая *неаднароднасць* якраз і стварае ўражанне дакладнага ўвасаблення непрадказальнай паэтыкі сённяшняга свету ў капрызлівай паэтыцы сучаснай мастацкай славеснасці. Але ж што аднаму — нечаканасць, другому — устылыя ўжо «радасці»: «Усё ўжо было. Усё проста паўтараецца. Бяз нейкай заканамер-

насьці. І гэта само па сабе заканамернасьць. Усё заблыталася ў сваім паўтарэньні. Кожны канкрэтны момант, учынак, лёс — ужо быў. Аднак, паўтарыўшыся, ён нікога, нічому не навучыў. Ён згінуў, забыўся, каб паўтарыцца зноў. <...> Усё паўтараецца зноў і зноў. Да бессэнсоўнасьці. Што ў рэшце рэшт і ёсьць аргазм жыцьця» (*«Мроі», «версія 113»*).

Бывае, на 513-й старонцы трывожна ідэальнай кнігі трапіцца «аргазм жыцця», — і ты ўсутыч набліжаешся да абсалютнага шчасця. Пятро Васючэнка ў пятрогліфе «Тыпажы крытыкаў» прапануе кароткую, але ёмістую «класіфікацыю» (маўляў, валачэ воўк — павалакуць і ваўка!): «Тып крытыка, які радуецца зьяўленню ў літаратуры таго, пра што ён марыў. Такіх крытыкаў любяць. Другі тып — крытык, які ніколі ня знойдзе ў літаратуры таго, пра што ён марыў. Такіх крытыкаў ня любяць, яны не лагодныя, але — сапраўдныя крытыкі». Размова пра творчасць Барыса Пятровіча дае магчымасць з чыстым сумленнем аднесці сябе, аб'ектыўнага, да першай катэгорыі — і сціпла нагадаць пра ўласную справядлівасць...

Якое ж гэта ўсё-такі шчасце — быць Пісьменнікам, калі навакольныя Пільныя крытыкі шчаслівыя быць гуманістамі.

2005

Таемны шлях да яснабачання

Насуперак размаітым прагнозам і прароцтвам, ёсць і ў нас пэўныя дасягненні на шляху да агульнай эсэізацыі (чытай: актуалізацыі ці хоць бы папулярызацыі) найноўшай літаратурна-крытычнай творчасці. Не будзем разменьвацца на «дробязі» (а іх багата можна навыхопліваць з публікацый як у друкаваных выданнях, так і ў Сеціве) ды неабачліва займаць публіку (а раптам да часу стоміцца, датклівая наша!) трывіяльнымі фокусамі. Выцягнем адразу зайца з капелюша — кнігу Пятра Васючэнкі «Ад тэксту да хранатопа», якая ў 2009 годзе пабачыла свет у выдавецтве «Галіяфы» (серыя «Другі фронт мастацтваў»). Менавіта яна падаецца ці не найбольш рэчыў-

ным доказам таго, што айчыннае літаратуразнаўства ўпарта актуалізуецца, то бок мае самыя рашучыя намеры змагацца за *рэальнага* чытача для беларускай літаратуры.

Калега П. Васючэнкі па літаратуразнаўчых галерах Г. Кісліцына вызначае жанр гэтага зборніка як «рэкламную ўлётку, раздзьмутую да памеру навуковай манаграфіі» (цытуем яе амаль класічную па байнетаўскіх мерках *амальрэцэнзію* «Тэкст і хранатопы Пятра Васючэнкі», змешчаную 31.03.2009 на *www.budzma.org*). Многія мае калегі па крытычным цэху змірыліся ўжо з тым, што сучаснаму інфармацыйнаму грамадству крытык патрэбны, як зайцу… рэкламны агент. У гэтай сітуацыі здольнасць раздзьмуць з улёткі такую манаграфію, пра якую нават суроваму (blonde, як вы памятаеце, нязменна attack!) піянеру&класіку айчыннай інтэрнэт-крытыкі «хочацца пагаварыць і паспрачацца» і якую ўрэшце рэшт «хочацца прачытаць!», сёння мусіць уважацца за адзнаку выключнага прафесіяналізму. Я перакананая: на такія фігуры вышэйшага пілатажу здольны далёка не кожны «літаратуразнаўца, крытык, празаік, драматург, эсэіст, казачнік і аўтар фэнтэзі» (гэтак прадстаўлены П. Васючэнка на вокладцы кнігі).

І падацца б самой таксама ў рэкламны аддзел найноўшай крытыкі, але жанр *рэцэнзіі* (відавочна больш «панылы», чым яго жанравая мадыфікацыя — *амальрэцэнзія*) вымагае большай пільнасці ў абыходжанні з аб’ектам аналізу: калі не дакладнасці ў абыходжанні з фактамі, цытатамі, выхаднымі дадзенымі, дык хоць бы дакладнасці.

«Ад тэксту да хранатопа», як засведчана на с. 198, — *літаратурна-мастацкае* выданне. Новая кніга П. Васючэнкі — ***знаўцы літаратуры*** — ва ўмоўнай рэтраспектыве гэтага пласта яго творчасці як бы «зацвярджае» эфектыўнасць эсэістычнай манеры пісьма ў справе своеасаблівай «папулярызацыі» плёну навуковых даследаванняў аўтара. Канцэптуальна важныя літаратуразнаўчыя ідэі ды высновы надзвычай утульна пачуваюцца ў зборніку «артыкулаў, эсэ, пятрогліфаў» і, на мой погляд, даволі гарманічна суіснуюць з узорамі культурасофскіх рэфлексій, што ад літаратуры адштурхоўваюцца, але ж нязменна да яе і вяртаюцца.

У тэксце «Літаратура катастроф і лабірынтаў (Замест прадмовы)», якім адкрываецца кніга, П. Васючэнка імкнецца перадусім акрэсліць уласнае разуменне той сістэмы гісторыка-культурных каардынат, якая прадвызначыла спецыфіку станаўлення і эвалюцыі нацыянальнага мастацтва слова: «…катастрофа, яе прадчуванне або перажыванне сталася істотнай часткай беларускага светаадчування». Менавіта эсэістычная зададзенасць аўтарскага пісьма абумоўлівае непазбежную ў такіх выпадках *белетрызацыю* вынікаў літаратуразнаўчага доследу: у гэтых «уводзінах» да зборніка (як і ў многіх іншых уключаных у яго тэкстах) мова паняццяў сплаўляецца з мовай вобразаў, прычым мастацкая экспрэсія відавочна пераважае над бесстароннай навуковай аналітыкай (напрыклад, «настраёвая дамінанта» сучаснага літпрацэсу матэрыялізуецца ў вобразе-настроі «трывожнага чакання»). П. Васючэнка нібыта назапашвае для айчыннай літаратурнай «фенаменалогіі» адмысловыя «сімвалічныя метафары», прычым не пераймаецца наконт іх колькасці, але дбае пра іх рэальную важкасць («…устойлівая метафара беларускай культуры — шлях праз сутарэнні, праз лабірынт»; да «лабірынтападобнасці» нацыянальнай парадыгмы культурнага развіцця аўтар вяртаецца і ў артыкуле «Першаадкрывальнік з роду Ластаў (Мастацкія адкрыцці Вацлава Ластоўскага)»).

І ў жанравых, і ў кампазіцыйных адносінах кніга «Ад тэксту да хранатопа» можа ўважацца — у межах айчыннай літаратурнай прасторы — за выданне традыцыйнае. Затое прадстаўленыя ў зборніку індывідуальна-аўтарскія («аказіянальныя») інтэрпрэтацыі добра вядомых з’яў і твораў беларускай літаратурнай класікі бясспрэчна ўразяць многіх (асабліва глыбока тых, хто ўзгадаваны на традыцыйных для «рускага, савецкага літаратуразнаўства» тэарэтыка-метадалагічных падыходах да гісторыка-літаратурнага працэсу). Выключная інтэлігентнасць і прафесійная дасведчанасць П. Васючэнкі ратуюць літаратурную класіку (і літаратуразнаўчую таксама) ад «руйнаванняў» і гвалтоўнага «перадзелу маёмасці». Разам з тым, ужо ў «заместпрадмоўным»

тэксце кнігі заўважаюцца адзнакі хоць і няпафаснай, але даволі істотнай рэвізіі, скіраванай на ўдакладненне не столькі «найменняў», колькі сутнасных характарыстык літаратурных з'яў (так, Алесь Разанаў атэстуецца аўтарам як «мэтр нацыянальнага сюррэалізму, творчы спадкаемца Гіёма Апалінэра»).

У першым раздзеле зборніка — «Трансцэндэнтальныя класікі» — згаданыя адзнакі набываюць паслядоўнасць і маштабнасць спланаванай акцыі, мэтай якой (як мне падалося) з'яўляецца ўсталяванне ***гегемоніі сімвалізму*** ў абсягах класічнай беларускай літаратуры XIX—XX стагоддзяў:

«…традыцыяналізм у нашым пісьменстве звязаны не толькі з такімі кірункамі, як рэалізм або рамантызм. Вытокі нацыянальнай традыцыі знаходзяцца і ў звязку з нерэалістычнымі, пострамантычнымі літаратурнымі стылямі, адным з якіх з'яўляецца **сімвалізм**. <…> Эстэтыка сімвалізму, якая прачытваецца ў пакрыёмнай вобразнасці Коласа, складае істотны рэгістр яго творчасці» *(«Таемны вы, зямлі скрыжалі!..» (Мастацкія таямніцы Якуба Коласа)»*);

«Праз Лесунова люстэрка ён (Максім Багдановіч. — ***І. Ш.***) сузірае Беларусь — «зачараванае царства», якое не памерла, а застыла ў часе. Яна не памерла, яна — у забыцці; апошняе слова расчытваецца як «за-быццё», тая самая трансцэндэнтальная рэчаіснасць, якую гэтак апантана шукалі сімвалісты» *(«Лесунова люстэрка (Максім Багдановіч і сімвалізм)»).*

Варта зазначыць, што на грунце сімвалізму літаратурнага ў тэкстах трэцяга раздзела «Выніковыя эсэ» ўзрастаюць ці не касмічнага (калі ўважаць нацыянальную анталогію за адмысловы Сусвет) маштабу абагульненні: «Хата, як замкнёная на замкі душа, ёсць сымболем беларускай эзатэрыкі і інтравертнасці» (*«Беларус вачыма беларуса»*).

Акрэсленая ў зборніку П. Васючэнкі мадэль станаўлення і развіцця класічнай нацыянальнай літаратуры трымаецца, натуральна, не на адным «кіце». З сімвалізмам у многіх артыкулах і эсэ зборніка («Купала і літаратурны свет», «Зачараванасць патаёмным (Максім Гарэцкі і сімвалізм)», «Беларус вачыма беларуса» і інш.) паспяхова спаборнічае ***трансцэн-***

дэнцыя, у П. Васючэнкі — усюдыісная і наймагутнейшая, як барокавая Боская Метафара, шматаблічная, як антычны Пратэй: «Рух коласаўскай вобразна-сімвалічнай сістэмы геацэнтрычны, скіраваны да зямных, хтанічных першаасноваў. Вобраз зямлі разгортваецца, пашыраецца, набывае ўнутраную структуру, і, як мы бачым далей, выяўляе зямную таямніцу, **зямную трансцэндэнцыю**» *(«Таемны вы, зямлі скрыжалі!..» (Мастацкія таямніцы Якуба Коласа)»*).

Якраз тое, што П. Васючэнка часта ўжывае слова «трансцэндэнцыя» і вольна абыходзіцца з тэрмінам «трансцэндэнталізм», для Г. Кісліцынай, напрыклад, ёсць падставаю для абурэння і, адпаведна, энергічнай крытыкі. Тытаны б'юцца (перапрашаю — палемізуюць) — чытачу карысць: яшчэ адна нагода ўзбагаціць эрудыцыю за кошт чужога ведання. Так, Ганна Мікалаеўна ведае, што «трансцэндэнцыя… гэта філасофскі тэрмін, які характарызуе тое, што недасяжна пазнанню…». Зварот да любога найноўшага філасофскага слоўніка дазволіць пераканацца, што лаканічнасць, якой вымагаюць інтэрнэт-публікацыі, часам не ідзе на карысць дакладнасці. *Як вядома*, паводле Канта, трансцэндэнтнае (лац. *transcendens* — які пераступае, выходзіць за межы.) — веданне, што выходзіць за межы чалавечага розуму і ў гэтым сэнсе не спасцігаецца тэарэтычна, становіцца выключна прадметам веры, іначай кажучы, знаходзіцца па-за межамі магчымага *вопыту*. У паслякантаўскіх канцэпцыях трансцэндэнтнае — прадмет, які існуе па-за свядомасцю і незалежна ад яе, прадмет, «альбо зусім недасяжны пазнанню, альбо спасцігальны выключна спекулятыўным чынам» (Т. Румянцава). Зручна было б таго не заўважыць падчас чытання зборніка, але Пятро Васільевіч, бадай, ведае не толькі ўсё вышэй згаданае, але і розніцу паміж *трансцэндэнтным* і *трансцэндэнтальным* (апошняе, напрыклад, у фенаменалогіі Э. Гусэрля супрацьпастаўляецца ўсяму эмпірычнаму). Аўтар кнігі «Ад тэксту да хранатопа», разважаючы пра «трансцэндэнтальных класікаў» у артыкуле «Зачараванасць патаёмным (Максім Гарэцкі і сімвалізм)» выяўляе «эсэістычную шляхетнасць»,

якую, відаць, навукоўцы даравацьне могуць: «Пісьменнікі-сімвалісты часта не знаходзілі тэрміна, каб вызначыць сутнасць загадкавай субстанцыі, і называлі яе з дапамогай займеннікаў: «яно», «нешта», «тое». ***Дамовімся*** (вылучана мною. — ***І. Ш.***) вызначыць гэтую няўлоўную субстанцыю як сімваліцкі **трансцэндэнталізм**».

«Удакладняць» амальрэцэнзію, змешчаную на www.budzma.org, цытатамі з кнігі можна было б і далей, напрыклад, фразу «У поўнай таямніц і метамарфозаў кнізе Васючэнкі можна сустрэць і “ручаёвую трансцэндэнцыю”…» добра было б суаднесці з рэальнай назвай артыкула П. Васючэнкі: «Ручаёвая» трансцэндэнцыя: Мадэль чалавечага існавання ў паэзіі Алеся Гаруна». Але і без таго, памятаючы пра мэтавасць і сутнасць звычайнай (*банальнай*) рэцэнзіі, удаецца толькі пункцірна адзначыць набыткі і перашкоды творцы на шляху *ад тэксту да хранатопа*. Так, вобразная дакладнасць, метафарычнасць і адначасова рацыянальнасць, узважанасць меркаванняў, высноў у новай кнізе П. Васючэнкі ўтвараюць ядро індывідуальна-аўтарскага стылю: «У змаганні з простай лініяй барока дажыло да нашага часу і адрадзілася ў формах новага барока» *(«Змаганне з простай лініяй («Ладдзя Роспачы» Уладзіміра Караткевіча)»*). Аднак часам захопленасць аўтара канкрэтным мастацкім матэрыялам нібыта аслабляе яго ўважлівасць да «дэталяў». Вынікам становіцца альбо змушанае суседства некаторых паняццяў ды з’яў («Вядома, што Ластоўскі задумваў стварыць гіпертэкст — белетрызаваць беларускую міфалогію, скласці беларускую «Калевалу» (*«Першаадкрывальнік з роду Ластаў (Мастацкія адкрыцці Вацлава Ластоўскага)»*), альбо іх дзівосная… глабалізацыя. «Літаратура XX стагоддзя вынайшла жанр рамана-дня («Уліс» Джойса, «Адзін дзень Івана Дзянісавіча» Салжаніцына)», — чытаем у «канспекце лекцыі, які ператварыўся ў эсэ». Апавяданне А. Салжаніцына «Щ-854. Один день одного зэка» намаганнем волі галоўнага рэдактара «Нового мира» А. Твардоўскага ператварылася ў аповесць «Один день Ивана Денисовича». Ці варта наракаць, што аповесць — падчас руху да хранатопа — падрасла да рамана?..

У прэамбуле да другога раздзела «Анатомія аднаго шэдэўра» аўтар дакладна акрэсліў тэхналогію і мэты літаратуразнаўчага анатаміравання: шэдэўр, быццам будзільнік, разбіраецца і збіраецца для таго, каб мелася магчымасць «перараканацца не толькі ў чужой, але і ў сваёй таленавітасці. Ва ўменні пазнаць і зразумець шэдэўр». Куды ж таленту (хоць свайму, хоць чужому) без маштабнасці дзеяў і высноў? У адным з выніковых эсэ П. Васючэнка сцвярджае, што «гібель літаратуры адкладваецца», папярэдне фармулюючы наступную аксіёму літаратурнага быцця: «Пісьменнікі не прадказваюць будучыню. Яны яе праграмуюць». Дагэтуль асабіста ў мяне не было падстаў не давяраць футуралагічнаму дару Пятра Васючэнкі — самага *сімвалістага* з усіх вядомых мне беларускіх літаратуразнаўцаў. (Каб ён меў *лішні* час, думаю, здолеў бы выштукаваць і для даследчыкаў літаратуры сваю *тэорыю празорлівасці*, па аналогіі з «паэзіяй яснабачання» Арцюра Рэбмо). Таму для сабе вырашаю загадзя рыхтавацца да ўсеагульнай сімвалізацыі, эсэізацыі і… бессмяротнасці беларускай літаратуры, бо засведчана ў кнізе «Ад тэксту да хранатопа»: «Беларусы ж паводле ментальнасці настроеныя на неўміручасць, бо яны, як кажа філосаф Валянцін Акудовіч, абраныя вечнасцю».

2009

Чалавек + пісьменнік = (вольны) эсэіст

У беларускім літаратуразнаўстве, само існаванне якога паўстае важным фактарам развіцця, напрыклад, беларускамоўнага сегмента Сеціва (фактарам прагрэсіўным якраз з прычыны яго «раздражняльнага» ўздеяння на ўдзельнікаў тамтэйшых культурасофскіх дыскусій), па-ранейшаму ёсць чым заняцца і шаблязубаму *next*'у, і прытомленаму мэтру — скажам, даследаваннем праблемы функцыянальнай ролі і прафесійнай («унутрылітаратурнай») ідэнтыфікацыі ў найноўшым літаратурным працэсе Леаніда Галубовіча. Балазе, і культурная нагода маецца: у 2010 годзе дзякуючы выдавецтву «Літаратура і

Мастацтва» пабачыла свет кніга «Сыс і кулуары». Яна не тое каб засведчыла «раптоўнае» адкрыццё новай літаратурнай інкарнацыі Л. Галубовіча (і без яе вядомага паэта, што так і не стаўся былым; непераўзыйдзенага майстра гульні ў «зацемкі», etc.), але ж дае магчымасць наладзіць больш ці менш сістэмныя *агледзіны* творчага плёну ці не самага дзейснага сёння змагара з крытычнай самотай.

Сумленнасць аўтара па сённяшнім часе амаль палохае: пазначана на вокладцы «Сыс і кулуары» — пад вокладкай знойдзеце і «Сыса» (гэтак называецца першая частка зборніка, якая ўтрымлівае адзін тэкст: «Як шаравая маланка» (Нарыс жыцця і творчасці паэта Анатоля Сыса)), і «Кулуары» (яе склалі тэксты, пераважная большасць якіх друкавалася ў аднайменнай лімаўскай рубрыцы). Са згаданай сумленнасцю аўтара можа супернічаць хіба што ягоная шчырасць: з трыццаці змешчаных у выданні твораў дваццаць дзевяць — насамрэч «літаратурна-крытычныя эсэ», і нават згаданы вышэй адзіны «нарыс» дарэшты эсэізаваны. Іначай кажучы, з самага пачатку Л. Галубовіч дакладна пазначае сістэму каардынат, у межах якой, з аднаго боку, ён ацэньвае тыя ці іншыя з’явы найноўшага літаратурнага працэсу, і ў абсягах якой, з другога боку, мэтазгодна разглядаць ягоныя літаратурна-крытычныя творы. У кнізе «Сыс і кулуары» мы маем справу менавіта з *крытычнай эсэістыкай*, апісваць якую з дапамогай метамовы, выпрацаванай для аналізу *ўласна крытыкі* (колькі заўгодна эсэізаванай), па меншай меры, непрадуктыўна (гэта як судзіць «тыпалогію» па законах «класіфікацыі»).

Менавіта жанр эсэ (у варыянце надзвычай зручным, то бок прыстасаваным да патрэб чарговага «пераходнага перыяду») дазваляе крытыку быць максімальна *вольным*. Л. Галубовіч згаданы шанц быць вольным скарыстоўвае напоўніцу. Так, у нарысе «Як шаравая маланка» дакладнасць (прадметную, паняційную) асобных тэрмінаў ды катэгорый варта ацэньваць не паводле логікі «вонкавай» («фармальнай»), але паводле сугучнасці з музыкай слова мастацкага як слова сакральнага:

«…як мала цяпер сярод людства пакутнікаў за чалавечую праўду. Зрэшты, трэба нейкім чынам больш пэўна вызначыцца і з трактоўкай самой гэтай праўды. Найперш давайце дамовімся, што ў нашым выпадку гэта ўсё ж будзе **праўда мастацкая**, а значыць, іпастась духоўная. Катэгорыя — маральна-этычная і творчая. Корань і выток яе — СЛОВА»;

«Пісаў ён, можна сказаць, вычуваннямі на інстынктыўным узроўні, у тым ліку і інтэлектуальнымі (з запасаў падсвядомасці)»;

«…з той пары (1994) пайшло рэзкае падзенне і дэградацыя А. Сыса як чалавека і асобы ў грамадскім соцыуме».

«Эсэістычны метад» крытычнага аналізу падзей айчыннага літаратурнага працэсу абумоўлівае, у сваю чаргу, арыгінальнасць яго мадэльнай рэканструкцыі ў Л. Галубовіча: «Калі б Сыса груба не выштурхвалі і не выкідвалі з Дома літаратара, то ці адбылася б там з такой помпаю хоць адна творчая вечарына і ці мела б яна такі розгалас? І ці стаў бы ён сам такой асобай і такім паэтам, якім ёсць сёння, без таго публічнага эпатажу?..»

Quod licet Эсэісту, *non licet* крытыку. Відавочна, што па-за межамі галубовічаўскай сістэмы каардынат, зададзенай адмысловай «новай шчырасцю» як вызначальным прынцыпам стасункаў з літаратурай і літаратарамі, наступнае прызнанне выклікала б вусціш: «Усёй сваёй істотай жадаў я, каб таленавіты паэт сышоў у лепшы свет, не загубіўшы і канчаткова не зганьбіўшы ў сабе і ў сваіх прыхільнікаў высокі і чысты вобраз **творцы**. І, дзякаваць Богу, ён сканаў **своечасова** — адзінока і адчужана ад гэтага свету і зямных смяротных людзей, якія не ўкладваліся ў яго мастацкую канцэпцыю пра паднебнае светаўладкаванне. Сышоў, не перасягнуўшы крытычнай мяжы **творчага** чалавечага жыцця…»

Цікава, што ў кнізе «Сыс і кулуары», асабліва ў яе другой частцы, аўтар самаідэнтыфікуецца (у прафесійным сэнсе) таксама даволі вольна. Варта, дарэчы, звярнуць увагу на тое, што тэксты «Кулуараў» выразна падзяляюцца на дзве групы. Да першай можна аднесці кароткія эсэ-«агляды»

(«Кнігі», «Чытачы», «Паэзія», «Проза», «Крытыка»), дзе ў найбольш агульным выглядзе (пункцірна) акрэсліваюцца літаратурныя і калялітаратурныя прыхільнасці ды прыярытэты аўтара. Другую ж групу складаюць эсэ-«персаналіі»: першаштуршком да іх напісання найчасцей быў выхад у свет новай кнігі пісьменніка альбо калектыўнага паэтычнага ці празаічнага зборніка; асобныя з гэтых тэкстаў напісаныя «па слядах» артыкулаў ці эсэ, якія сталіся інфармацыйнай нагодай для размоваг пра тую ці іншую постаць (напрыклад, «Веніямін Блажэнны»).

Дык вось у «аглядавых» эсэ, якімі адкрываюцца «Кулуары», Л. Галубовіч задавальняецца статусам «чытача» (як расчытваецца з тэксту — унікальнага): «Падчас, выслухваючы крыўды на сваю крытыку з вуснаў тых ці іншых аўтараў, сам сабе думаю: даражылі б тым і радаваліся, хлопцы, што ў вас ёсць чытач, між іншым, не абы-які і, магчыма, што адзіны…» (*«Чытачы»*). Гэтая «літаратурная маска», відаць, дазваляе яму пачувацца вольна-бесстаронным у ацэнках ды меркаваннях сённяшняй літаратурнай крытыкі. Так, у «роздуме» над кнігай А. Станюты «Плошча Свабоды» (1991) Л. Галубовіч падкрэслівае, «наколькі сённяшняя наша крытыка прайграе ў вызначэнні высокіх духоўных каштоўнасцяў і пастаноўцы глабальных пытанняў зямнога чалавечага жыцця…». Ён звяртае ўвагу на тое, што «выпадковыя імёны» ў кнізе А. Станюты нават не згадваюцца: «А хто ўпамінаецца? Ды вось хто: В. Быкаў, Я. Брыль, М. Стральцоў, А. Жук, В. Казько, Р. Бярозкін, А. Адамовіч, В. Бечык, М. Тычына, А. Сідарэвіч, А. Разанаў, Д. Бічэль, Я. Янішчыц, а яшчэ, поруч з імі, Ф. Дастаеўскі ды Л. Талстой. Класічны рад, ці няпраўда? Вось крытычнае вычуванне мастацкай вартасці».

На жаль, толькі эсэістычная вольніца дае магчымасць «па ўмаўчанні» атаясамліваць крытыку і літаратуразнаўства, у тым ліку і ў функцыянальным аспекце: выбар імёнаў А. Станютам, выключна пранікілвым і глыбокім даследчыкам літаратуры, у суадносінах з канкрэтным часам выхаду

ягонай кнігі, сведчыць хутчэй пра літаратуразнаўчы «фокус» увагі, чым пра ўласна крытычны. Між тым, самога Л. Галубовіча ягонае «крытычнае вычуванне» змусіла ўключыць у кнігу эсэ, прысвечанае кнігам Янкі Брыля ***і*** Альгерда Бахарэвіча, В. Быкава ***і*** І. Лагвіновіча, Я. Янішчыц ***і*** М. Мартысевіч (усяго другая частка кнігі «Сыс і кулуары» ўключае 24 тэксты). Вырак бягучай крытыкі, як вядома, — не толькі *бачыць*, але і *браць пад увагу*, занатоўваць разнавартасныя літаратурныя з'явы (і першага, і… наступных радоў): без такой «этнаграфічнай», «збіральніцкай» працы немагчыма выбудаваць верагоднаснае тэарэтычнае бачанне якой-кольвечы літаратуразнаўчай праблемы.

Дарэчы, у эсэ, прысвечаных кнігам ці творам канкрэтных пісьменнікаў, Л. Галубовіч міжволі схіляецца ў бок вызначэння свайго паклікання (заменім гэтым эўфемізмам аўтарскі «сверб») як уласна крытыкі: «…сапраўднаму крытыку якраз тыя… патаемныя куточкі і хочацца выявіць, вылучыць і прыадкрыць магчымаму чытачу ў сваёй інтэрпрэтацыі. І найчасцей такі сверб у мяне ўзнікае менавіта тады, калі я чытаю прозу Андрэя Федарэнкі» (*«Андрэй Федарэнка»*). Зрэшты, у апошніх радках кнігі Л. Галубовіч ахвяруе і крытыкай на карысць больш шырокага (нібыта нейтральнага) «функцыяналу»: «Не, не прылізваю сваю крытычную яршыстасць, а як літаратар літаратару, аддаю таленавітаму аўтару належнае» (*«Марыя Мартысевіч»*).

Паколькі на самога аўтара кнігі «Сыс і кулуары» нельга абаперціся пры вызначэнні ягонай найгалоўнейшай функцыі ў літаратурным працэсе першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя, паспрабуем даверыцца ў гэтай важнай справе ягонаму індывідуальна-творчаму стылю.

Сярод найбольш яскравых адзнак гэтага стылю аналіз 1 нарыса і 29 літаратурна-крытычных эсэ дазваляе вылучыць перадусім падкрэсленую асобаснасць, нават *асобасную цэнтрыраванасць* крытычнай рэфлексіі: «Хоць гэта і не вельмі прыстойна, але пачну з сябе» (*«Яўгенія Янішчыц»*). Згаданая адзнака выяўляецца на ўзроўні кампазіцыйнай

струкутры тэкстаў, дзе «экспазіцыя», як правіла, утрымлівае згадкі пра асабістыя стасункі крытыка з аўтарам («Уласна я памятаю Міколу Федзюковіча ад пачатку 1970-х гадоў…» (*«Мікола Федзюковіч»*) ці пра іх адсутнасць, таксама важную («Нядаўна ў мой самотна-крытычны лімаўскі пакой перабраўся Алесь Гаўрон…» («Веніямін Блажэнны»)). Урэчаўляецца яна і на ўзроўні ўласна зместу (ацэнак, эмацыйна-пачуццёвага пражывання кніг як падзей літбыцця і г. д.), прычым аўтар лічыць не лішнім раз-пораз нагадваць, што ягоныя меркаванні носяць «чыста суб'ектыўны характар» (*«Андрэй Хадановіч»*).

Яшчэ адна яскравая прыкмета «крытычнага метаду» Л. Галубовіча — нястомныя пошукі ўплываў і падабенстваў: «Агулам, трэба сказаць, што Бродскі і Мілаш зрабілі вялікі ўплыў на фармалістычную, стылістычную і на ідэйную структуру творчасці Алеся Чобата» (*«Алесь Чобат»*). Ён амаль заўсёды імкнецца ўлучыць сучасніка-суайчынніка ў не абы-які «культурны рад», таму не скнарыцца на маштабнасць ды шчодрасць гісторыка-культурных «аналогій», дзе ўзровень крытычнай абстракцыі (што задаецца ўжо абавязковым эпіграфам) дазваляе вольна сягаць праз стагоддзі і па-над імі: «Выкажу асабістае меркаванне: Максім Багдановіч і Алег Мінкін *вымаўлялі* і *вымалёўвалі* Беларусь як бы зводдалі, мройна, бы праз туман і смугу ўласных уяўленняў, наўзбоч асабістых жыццяў, тады як Янка Купала і Якуб Колас **выказвалі** і **пісалі** родны край зблізку, знутры саміх сябе…». І далей, на гэтай жа старонцы: «Алег Мінкін — гэта Міхал Агінскі сучаснай нацыянальнай паэзіі» (*«Алег Мінкін»*).

Акрамя таго, аўтар кнігі «Сыс і і кулуары» выяўляе імкненне да літаратурна-крытычнай *«фармулізацыі»*, высноўвання дакладных, лаканічных і максімальна змястоўных вызначэнняў сутнасці тых з'яў найноўшай літаратуры, якія для яго асобасна важныя:

«Янка Брыль быў эпікам унутранага (духоўнага) жыцця **беларускага** чалавека, гісторыкам яго нацыянальнай псіха-

логіі. І *лірыкам* — у метафарычным сэнсе — безумоўным і дыхтоўным…» (*«Янка Брыль»*);

«Эзатэрычнае і падсвядомае — асноўныя акумулятары паэзіі Г. Дубянецкай, на іх трымаецца ўся, і без таго не высока напружаная, энергетыка яе вершаў» (*«Галіна Дубянецкая»*).

Часам цэнтр цяжару ў яго сімволіка-метафарычных «формулах» змяшчаецца з рэчаў уласна літаратурных на экстралітаратурныя: «Федарэнка — не «*хітраван*», як піша Л. Алейнік у лімаўскім аглядзе майскіх часопісаў, ён проста “ўбогі геній” сучаснай нацыянальнай прозы і самотны пакутнік уласнага няўдала скроенага жыцця…». У іншых выпадках створаны літаратарам мастацкі свет настолькі «супадае» з уяўленнямі Л. Галубовіча пра дасканаласць, што паэтыка ягоных уласных тэкстаў міжволі пачынае пераймаць паэтыку «падрэцэнзуемага» аўтара: «Глобус як мастак па прафесіі любіць усё рабіць дэталёва і грунтоўна. Гэта значыць, што ўсе дэталі ў яго палягаюць на грунце сэнсу»; «Да таго ж у Глобуса стыль просты і лагічны»; «Стыль лаканічны і ясны. Змест празрысты. Ідэі незавуаліраваныя. Падтэксту, можна сказаць, няма з прычыны адсутнасці двурушнасці і зменлівасці творчых поглядаў. Класіка» (*«Адам Глобус»*).

Зрэшты, ад гэтага ніхто не застрахаваны: трапіўшы ў энергетычнае поле «Сыса і кулуараў», міжволі пачынаеш піць з крыніцы аўтаравага натхнення (напрыклад, не можаш стрымацца ад такіх жа шчодрых цытацый, гэткай пакрокавай апеляцыі да тэксту-першакрыніцы — і ад спроб апраўдацца з гэтае прычыны). Не разбіраючыся, пад каго давядзецца мімікраваць, спынімся на тым, што аўтар кнігі «Сыс і кулуары» — вольны эсэіст, руплівец «новай крытычнай шчырасці», пад настрой — «сапраўдны крытык» і, бясспрэчна, «не абы-які чытач». А далей (скарыстаемся словамі Л. Галубовіча пра А. Сыса) няхай ужо будзе ў «*акадэмічных* крытыкаў і навукоўцаў-філолагаў наперадзе шмат цікавай працы».

2010

Шоу гаваркіх зайцоў
і крылатых хлусоў

Найноўшая сусветная літаратура беларускаму чытачу даступная ў рускамоўных перакладах; сёння можна дадаць спадзеўнае *«пераважна»*, хаця да нядаўняга часу сапраўднасці адпавядала прысуднае *«выключна»*. Заснаваная ў 1989 годзе выдавецтвам «Мастацкая літаратура» серыя «Скарбы сусветнай літаратуры» скіраваная на тое, каб зрэдку спаталяць прагу класічнасці, якой апанавана пэўная частка чытацкай аўдыторыі. Выдавец І. Логвінаў вырашыў, бадай, задавальняць патрэбу суайчыннікаў у творах, што пагражаюць стацца «класічнымі», няхай сабе і ў абмежжы дзесяцігоддзя. (Мяркую, без рэцыдыву адмысловай альтруістычнасці тут не абышлося — калі ўлічыць не толькі мастацкую якасць беларускамоўных перакладаў, але і іх паліграфічнае выкананне, ды суаднесці кошты «логвінаўскіх» кніг — і перакладных «бестселераў», што пабачылі свет у расійскіх выдавецтвах.)

З шэрагу патэнцыяльна «хрэстаматыйных» (у абсягу найноўшай мастацкай славеснасці) тэкстаў, перакладзеных цягам апошніх трох-пяці гадоў на беларускую мову, вылучаецца кніга апавяданняў Этгара Керэта «Кіроўца аўтобуса, які хацеў стаць Богам», надзвычай удала перакладзеныя з мовы іўрыт Паўлам Касцюкевічам і выдадзеная І. Логвінавым у 2007 годзе. Нават не ведаючы мовы арыгіналу, пра ўдаласць перакладу можна меркаваць паводле той *натуральнасці*, стылёва-змястоўнай згарманізаванасці аповеду, якую нельга выштукаваць, бо яна ёсць адзнакаю перакладчыцкага таленту, гэтаксама як наяўнасць уласнага стылю паўстае ўмовай таго, што літаратар здзейсніўся як пісьменнік.

Саракагадовы Э. Керэт даўно мусіў развітацца са спецыфічнай самотай «бяскніжных» літаратараў, бо мае не адну кнігу апавяданняў (выходзілі ў 1992-м і 1994-м, 1998-м і 2002-м). Больш за тое: калі верыць анатацыі, яму пашчасціла стацца аўтарам *культавых* зборнікаў «Мая туга па Кісінджэры» (1994) і «Аз есмь» (2002). Кніга «Кіроўца аўтобуса, які

хацеў стаць Богам» уключае выбраныя творы розных гадоў, у тым ліку і змешчаныя ў Сеціве.

Беларускаму чытачу Э. Керэт рэпрэзентуецца як майстра кароткага (а часам — вельмі кароткага) апаведа навелістычнага тыпу (тут маецца на ўвазе тэкст з больш-менш дынамічным сюжэтам і нечаканай, часам парадаксальнай развязкай). У гэтага празаіка парадаксалізм высноў ды фіналаў вынікае з логікі абсурду, прычым чытачу варта рыхтавацца да сустрэчы не з абсурдам «канструктывісцкага» ўзору — бесстаронна-безуважным, так бы мовіць, матэматычна пралічаным, але з анекдатычнаю бязглуздзіцаю, тою дуратою, якая дапамагае мірыцца з жыццём — *смеючыся*. Напрыклад, Кохі (герой своеасаблівага міні-серыялу, куды акрамя апавядання «Кохі» ўвайшлі «Кохі-2» і «Кохі-3») «кляўся жыццём свайго дзеда (які памёр у Гданьску ў сорак другім), што калісьці існаваў від зайцоў, чые хвасты былі кропля ў кроплю падобныя да гэтых антэн, і што тэхніка вядзення бою, уласцівая многім тэрарыстычным арганізацыям, прывяла да поўнага вынішчэння гэтага віду». Усё гэта расказваецца (пад акампанемент стрэлаў і стогнаў параненага) таварышам па службе, разам з якімі Кохі трапіў у аблогу. Урэшце, калі ў вачах падначаленых пачынае «зеўраць пустэча», камандзір разумее, што яны мусяць здацца; ён выходзіць на вуліцу, махаючы белай, у крывавых плямах, майкай, — а з той выспы, адкуль вёўся абстрэл іх аддзялення, «спусціўся заяц з хвастом, падобным да антэны, і з аўтаматам Калашнікава ў руках, які курэў дымам.

— Хлопцы, мы спудлавалі, халера маць, гэта ізраільцяне! — крыкнуў ён. З выдмы збегла яшчэ тры зайчыкі. Яны заскочылі ў джып і памчалі прэч».

У герояў Э. Керэта пастаянна ўзнікаюць непаразуменні з рэчаіснасцю, зрэшты, нават не з ёю самой, а з тымі, каго грамадства дэлегуе на ролю выразнікаў яе законаў: «…Шчыра кажучы, цяпер, зірнуўшы на карцінку яшчэ раз, я сапраўды ўбачыў, што ў хлопчыка не хапала вушэй. Але на карцінцы па-ранейшаму ўсё было як мае быць. Псіхолаг напісаў, што я маю «сур’ёзныя праблемы з успрыманнем рэальнасці» і паслаў мяне вучыцца на цесляра» (*«Трубы»*).

Несупадзенне «мадэлі свету» Керэтавых герояў з уяўленнямі пра светабудову, якімі кіруюцца «прыстойныя грамадзяне», абумоўлівае надзвычайную (для такога невялікага зборніка) запатрабаванасць «вобраза-інтэр'ера» апраметнай. Некаторыя персанажы трапляюць туды прымусова, выконваючы ролю статыстаў у быційных інтэрмедыях («Кацэнштайн», «Апошняе апавяданне і кропка»). Хтосьці ж бачыць у іншасвеце шчаслівую альтэрнатыву таму цуду, што завецца жыццём: Ганну з апавядання «Пунш з апраметнай» цягне туды «ці то ад кахання да таго хлопца, ці то ад тугі па бацьку, які быў досыць вялікай сволаччу, ці больш за ўсё ад таго, што ёй не хацелася заставацца ў гэтай нудотнай вёсцы». Істоты інфернальныя атрымліваюць ад памянёнага «цуду» поўхі не менш важкія, чым людзі. Удзі, якому чароўная дзірка ў сцяне падаравала анёла-ахоўніка, наважваецца выпрабаваць гаваркога сябра на *сапраўднасць*: «…Удзі лёгенька падштурхнуў анёла, і той страціў раўнавагу. …з вышыні пяці паверхаў анёл бразнуўся, як мех з бульбай. <…> Тут Удзі нарэшце зразумеў, што з усяго таго, што распавядаў яму анёл, нічога не было праўдай — ды нават анёлам ён не быў. Такі сабе — хлус крылаты» («Дзірка ў сцяне»). Маркесаў «дужа стары сеньёр з вялікімі крыламі» стаўся ахвяраю людской негатоўнасці паверыць у цуд; Керэтаў анёл проста не прайшоў «выпрабаванне на рэалізм».

Правілы, паводле якіх змушаны *гуляць у жыццё* героі апаведаў ізраільскага пісьменніка, толькі на першы погляд несумяшчальныя з нашымі ўяўленнямі пра «тыповыя абставіны», у якіх асуджаны раскрывацца «тыповыя характары». Справа ў тым, што рэалістычнае ў аснове мастацкае светаадчуванне Э. Керэта ўдасканальваецца ў адпаведнасці з духам эпохі, здольнай разгледзець, напрыклад, у калажы адзнаку «інтэлектуальнага гламуру». Аўтар робіць рэчаіснасці прышчэпкі абсурдызму і сюррэалізму; у межах аднаго апоседа злучае прыпавесць з коміксам, шчымлівую самоту — з гамерычным рогатам, а тэму Халакосту вырашае праз вобраз-сімвал… красовак («Адыдасы»). У пераважнай большасці выпадкаў рызыкоўныя эксперыменты сябе апраўд-

ваюць у мастацкім сэнсе, таму адзінкавыя няўдалыя, як бы «бязмэтныя» тэксты (напрыклад, «Шломік-Гомік») таксама падаюцца часткаю творчай задумы. Бо на іх фоне простая гісторыя кіроўцы аўтобуса, які ніколі не адчыняў дзверы запозненым пасажырам («Прычынай таму была зусім не зламыснасць кіроўцы, бо ў ягоным сэрцы не было ані каліўца зла, — ён не адчыняў дзверы з ідэалагічных меркаванняў»; ідэалагічная сістэма кіроўцы даходліва выкладзена ў кнізе на с. 175-176) набывае біблейскую (дакладней, евангелічную) глыбіню. Закаханы небарака Эдзі, што ў вырашальны момант свайго жыцця спазніўся на аўтобус, пабег за ім — і дагнаў: ён «зірнуў на кіроўцу вільготнымі вачамі і, задыханы, укленчыў ля пярэдніх дзвярэй. Гэта нешта нагадала кіроўцу. Нешта з мінулага. Яшчэ ранейшага ад таго, калі ягоным найвялікшым жаданнем зрабілася мара стаць кіроўцам аўтобуса. Нешта з таго часу, калі ён яшчэ хацеў стаць Богам».

У анатацыі да беларускага выдання твораў Э. Керэта змешчаны тры факты ягонай біяграфіі — верагодна, найбольш важныя, «восевыя»: год (1967) і месца (Тэль-Авіў) нараджэння, а таксама тое, што ягоны бацька паходзіць з Баранавічаў. І ўсё. Разумнаму, відаць, дастаткова.

2007

Ліставанне з Велізарнай Цішынёй

Даўно айчыннаму чытачу не даводзілася атрымліваць такіх пранікнёна-шчырых, даверліва-інтымных прывітанняў ад замежнага пісьменніка, як «Прадмова да беларускага выдання», што папярэднічае кнізе польскага празаіка Паўла Гюле «Мерседэс-Бэнц: раман, апавяданні» (пераклад з польскай М. Шоды; Мінск, І. П. Логвінаў, 2007). Па праўдзе, цягам апошніх гадоў падобных зваротаў, адрасаваных аўтарам адмыслова беларускаму чытачу, дзе без пазёрства было б выяўлена хваляванне, ці прыйдуцца яго творы да душы ў нашай краіне, мне на вочы ўвогуле не траплялася. «Гісто-

рыі нашых народаў — хоць і ішлі яны рознымі шляхамі — падобныя, як блізняты. Абсурд, гратэск, горыч і смех праз слёзы — напэўна, вы выдатна гэта разумееце», — заўважае П. Гюле. І знаходзіць паразуменне — дзякуючы раману «Мерседэс-Бэнц. З лістоў да Грабала» («дадатак» не вынесены на вокладку) ды апавяданням «Смаўжы, калюжыны, дождж», «Пярэбары», «In Dublin's fair city», «Цуд».

Раман П. Гюле (у рускамоўным перакладзе І. Адэльгейм ён атэстуецца як «Хюлле», а ягоны «Мерседэс-Бэнц» — як аповесць) некаторымі крытыкамі ўважаецца за прызнанне ў любові да Багуміла Грабала (1914—1997), знакамітага чэшскага пісьменніка. Бліскучы апавядальнік, Грабал лічыўся літаратурным спадкаемцам Я. Гашака і працягваў традыцыі так званай «піўной навелістыкі». Падчас лячэння ў шпіталі выпаў з акна. Паводле афіцыйнай версіі, ён страціў раўнавагу, калі карміў галубоў, аднак, на думку Р. Чхарцішвілі, аўтара кнігі «Пісьменнік і самагубства», «амаль няма сумненняў, што смерць Грабала была самагубствам, прычынай якога сталіся цяжкая хвароба і пашанотны ўзрост». Жыццё, творчасць (а дакладней — *жыццё як творчасць*), смерць «пана Багуміла» ў рамане П. Гюле не толькі ўтвараюць вонкавую кампазіцыйную «рамку» («раман-ліст» пачынаецца зваротам *«Milý pane Bohušku»* — ім жа і завяршаецца), але і выконваюць ролю своеасаблівых «маякоў». Да іх час ад часу кіруе апавядальнік, каб перавесці дыханне ў сваёй адысеі па «страчаным раі», якім уяўляецца жыццё ў даваеннай Польшчы ўнуку таго, хто вярнуўся з Асвенцыма.

Я-герой, седзячы ў старэнькім «фіяце» чароўнай інструктаркі панны Ціўле, апавядае ёй пра бабулю Марыю і дзеда Караля, сямейная гісторыя якіх поўнілася сустрэчамі, расстаннямі — і аўтамабілямі (за невялікім выключэннем — «мерседэсамі» зялёнага колеру). Устаўныя навелы-пярліны нанізваюцца на нітку пакутаў кіроўцы-неафіта. Гатова шчыра пазайздросціць таму, хто здолее ў двух абзацах пераказаць змест гэтага рамана П. Гюле. Для мяне акрэсленая задача раўназначная колішняму патрабаванню рэдактара аднаго з часопісаў «уставіць у артыкул дзве-тры фразы з кароткім

пераказам "Уліса" Джэймса Джойса». Памагай Бог тым, хто з нейкіх прычын мусіць «пераказваць» «Мерседэс-Бэнц»: «…горад зноў зарастаў жыгучкай, пырнікам і дзядоўнікам, горад, якога я ніколі не любіў, чужы, нікчэмны, несапраўдны, штогод загразаў на міліметр ва ўласных міфах, быццам у яго існаванні не хапала дастатковай дозы сонечнага бляску, быццам даўні пах селядцоў, смалы, іржы, сажы і агару клаўся непранікальным саванам на тлустую ваду каналаў, збуцьвелыя рэшткі памостаў, сацыялістычныя блочныя пабудовы і ніколі не адбудаваныя свіраны». Гэта, бясспрэчна, не «плынь свядомасці», што сталася класікаю мадэрнісцкага эпасу і занатоўвалася ў так званым «міметычным» стылі, закліканым «дакладна» пераймаць жыццё. П. Гюле заводзіць чытача ў *«плынь жыцця»*, дзе мінулае ў любы момант (нават у самы непрыдатны момант, калі чалавек імкнецца атрымаць правы кіроўцы па найніжэйшых у горадзе цэнах) можа выштурхнуць з памяці сучаснасць; дзе рэальнасць нагадвае пра сябе віскам тармазоў; дзе гданьскі фізік, задурыўшы галовы каліфарнійскім крытыкам, можа вокамгненна зрабіцца багатым і вядомым мастаком, — і не менш імкліва стацца зноў гданьскім фізікам, але дарэшты згалелым… Разлітая ў раманным паветры самотнасць, якую навяваюць урбаністычныя пейзажы, можа раптоўна саступіць месца светла-іранічным роздумам — напрыклад, над выбрыкамі лёсу машыніста Гнацюка. Яшчэ ў даваенныя часы той кіраваў цягніком, што збіў на пераездзе пусты «сітраен», падораны Марыі жаніхом Каралем. Небарака Гнацюк мусіў хавацца ад чыгуначнага начальства, якое шукала яго, каб узнагародзіць імянным гадзіннікам, а гаротны машыніст тым часам «…ткаў чорнае павуцінне думак пра тое, што з палякамі ніколі нічога няведама, бо, як даўно таму напісаў Фёдар Міхайлавіч Дастаеўскі, палякі падступныя і здрадлівыя: спачатку яны будуць з табой у добрых адносінах, папляскаюць па плячы, шапнуць пару прыемных слоўцаў, а праз хвіліну высмеюць тваю праваслаўную веру і ненайлепшае вымаўленне…».

Словам, калі чытач ачомаецца, высвятліцца, што павярнуць назад немагчыма — хоць бы з тае прычыны, што

фразы ў гэтым творы сп. Гюле маюць пачатак, але ўнікаюць завяршэння. Так, першы сказ рамана доўжыцца каля пяці кніжных старонак — і не стамляе. І не памірае ў кропцы, бо паспявае разгалінавацца ў некалькі гісторый-жыццяў, якія пасля прарастуць у іншых бясконцых жыццясловах… Ідэальная мадэль канкрэтнай вечнасці: вось бы *такое* жыццё пасля жыцця.

Апавяданні, уключаныя ў зборнік, сведчаць пра аўтараву паслядоўнасць (у выбары людзей ды падзей, вартых «ўрэчаўлення» ў мастацкіх вобразах) — і паліфанічнасць ягонай прозы (якая вельмі прыблізна можа быць апісаная ў суадносінах з феноменам «магічнага рэалізму», удасканаленага ў адпаведнасці з паэтыкай эпохі Пост). Дзед Караль, пра якога пісьменнік згадвае ў «Прадмове...» і якога ўшаноўвае ў рамане «Мерседэс-Бэнц», у «In Dublin’s fair city» выконвае ролю «бога з машыны» (ягоны дух/цень/прывід выпраўляе я-героя ў блуканні па Горадзе, што стаў паморкам не для аднаго вандроўніка). А вось у аповедзе «Смаўжы, калюжыны, дождж» Караль паўстае ва ўсёй велічы «капітана затопленай лодкі» — героя-«дзівака», якім, відаць, мог бы стаць гофманаўскі герой-«энтузіяст», калі б меў страсць не да музыкі, а да збірання смаўжоў і калекцыянавання «велізарнай цішыні, сярод якой паволі поўзалі смаўжы з цёмнымі й светлымі чарупінамі, выцягваючы перад сабою рожкі, каб лавіць імі галасы памерлых». Музыка, зрэшты, становіцца своеасаблівым персанажам «Пярэбараў» — разам з яшчэ адной «дзівачкай», старой немкай пані Грэтай. Яе вечаровыя размовы з фартапіяна для маці і бацькі героя-падлетка былі сімвалам задоўжанага здзеку адной нацыі над другой, а ў памяці самога юнака засталіся адбіткам цуду.

Цуд жа паразумення польскага пісьменніка П. Гюле з беларускім чытачом мае ўсе шанцы здзейсніцца дзякуючы перакладу Марыны Шоды. Цягам спрычынення да «сямейна-аўтамабільнай» сагі асабіста я толькі *аднойчы* мусіла змагацца з пагрозай неўразумеласці, калі пані Ціўле «...уперыла ў мяне позірк сваіх шэрых зрэнкаў». Зрэшты, той загадкавы позірк быў адрасаваны не рэцэнзенту, але адважнаму герою

«Мерседэса-Бэнца», выхадцу з сям'і апантаных аўтамабілістаў, для якога атрыманне правоў кіроўцы сталася «абрадам ініцыяцыі», шанцам засведчыць уласную годнасць і здольнасць да гераічных учынкаў. А чаго не прымроіцца ў часе здзяйснення подзвігу!..

2007

Прачынайся!
Каменданцкі час у Краіне Цудаў…

Сустрэча рэцэнзента са зборнікам твораў некалькіх аўтараў, нават калі ўсе яны «суровыя» рэалісты, пачынаецца ў лепшых традыцыях постмадэрнісцкай філасофіі — з эпістэмалагічнай (пазнаваўчай) разгубленасці.

Што рабіць крытыку на гэтым «рандэву назваў, месцаў і словаў» (С. Хвін)? Згаданая разгубленасць пагражае перарасці ў анталагічны адчай тады, калі размова ідзе пра зборнік перакладных тэкстаў: што ў дадзеным выпадку з'яўляецца аб'ектам аналізу ў першую чаргу — стыль пісьменніка, якасць перакладу, густ укладальніка?..

Зрэшты, у сённяшняй літаратурнай прасторы, напрыклад, сустрэча са зборнікам перакладзеных на беларускую мову апавяданняў сучасных польскіх пісьменнікаў мае наступствамі не разгубленасць або адчай, але здзіўленне (у маім выпадку — радаснае). Да нядаўняга часу проза большасці прадстаўленых у кнізе «Дваццаць польскіх апавяданьняў» (Мінск, І. П. Логвінаў, 2007) аўтараў беларускаму чытачу была даступная ў расійскіх выданнях, прычым у нашы кнігарні траплялі пераважна ўзоры вялікіх эпічных форм: за выключэннем аднаго-двух зборнікаў аповедаў В. Такарчук, гэта былі раманы (радзей — аповесці) С. Хвіна, Е. Сасноўскага, А. Стасюка, Е. Пільха.

У гэтым жа зборніку ўкладальнік А. Хадановіч сабраў дваццаць апавяданняў дзесяці сучасных польскіх літаратараў, што належаць да розных пакаленняў (у чым нават неаба-

знаны ў польскім літаратурным працэсе чытач можа пераканацца ці не адразу — калі звернецца да кароткіх, але грунтоўных біябібліяграфічных звестак пра аўтараў, змешчаных напрыканцы кнігі) і прадстаўляюць, паводле анатацыі, найбольш характэрныя мастацкія тэндэнцыі ў малой прозе сённяшняй Польшчы.

Рэпрэзентатыўнасць уключаных у зборнік тэкстаў сумненняў не выклікае: самі імёны Станіслава Бараньчака, Януша Вайса, Паўла Гюле, Лешака Калакоўскага, Ежы Пільха, Анджэя Сапкоўскага, Ежы Сасноўскага, Анджэя Стасюка, Вольгі Такарчук, Стэфана Хвіна даўно ўжо сталіся «гарантамі» неардынарнасці пошукаў і арыгінальнасці мастацкіх адкрыццяў. Паказальна, што падзяліць пералічаных празаікаў на «традыцыяналістаў» і «наватараў» немагчыма, паколькі ў творчым метадзе кожнага з іх акумуляваны эстэтычныя прынцыпы, элементы паэтыкі адразу некалькіх мастацкіх сістэм. Так, апавяданні Л. Калакоўскага «Вялікі голад» і «Чатыры байкі пра ідэнтычнасьць» (пер. Н. Куц) успрымаюцца як узоры класічнай прыпавесцевай прозы, дзе традыцыйнасць формы і апавядальнага ладу яшчэ больш абвастраюць нязменную актуальнасць, «адвечную сучаснасць» зместу; у той жа час «Вайна з рэчамі» (пер. А. Хадановіча), утрымліваючыся ў полі прыцягнення ўсё той жа прыпавесці, паўстае ўзорам прынцыпова іншай «тэхнікі пісьма» — узаемпранікнення элементаў рэалізму, сюррэалізму і абсурдызму.

Тое, што ў адной сістэме каардынат бачыцца абсурдным, у іншай можа трактавацца як *адмысловая логіка*, выразная, паслядоўная — па-свойму. Напрыклад, у апавяданні «Варонка» (пер. Ю. Гайдука) А. Сапкоўскі змяшчае феномен мультыкультуралізму (дакладней, яго балта-крывіцка-польскую версію) у дэкарацыі, якія аддалена нагадваюць класіку кіберпанку. І нядзіўна, што хітом у гэтым свеце-варонцы, дзе жывуць-хаваюцца — блукаючы з адной нацыі ў другую — героі, становіцца марш, які апявае Час Нянавісці. Адрозны ж ад «Варонкі» па стылістыцы і, так бы мовіць, мастацкай мэтавасці «Пагодны ранак залаты» (пер. М. Раманоўскага) пераніцоўвае і без таго спецыфічную (на думку сучаснікаў

Льюіса Кэрала) логіку, на якой грунтуецца знакамітая «Аліса ў Краіне Цудаў». Размова ідзе не пра трывіяльны рэмейк, што сёння бытуе пераважна ў форме культурнага паразітавання «неакласікаў» на КЛАСІКАХ. А. Сапкоўскі слой за слоем здымае «дзівакаватасці» кэралаўскага свету, спакваля падводзячы чытача да адкрыцця, што прафесар матэматыкі ўсё-такі быў чалавекам гуманным, калі ператварыў сутыкненні Алісы з абсурдам у адносна бяскрыўдны сон. У польскага празаіка Аліса пагружаецца ў сон летаргічны — і выракаецца аўтарам на блуканні па Краіне ў суправаджэнні надзвычай своеасаблівага анёла-ахоўніка Чэстара (вядомага шырокай публіцы як Чашырскі Кот).

Англійскі прафесар Эндрус з апавядання В. Такарчук «Прафесар Эндрус у Варшаве» (пер. М. Шоды) таксама воляю незразумелых для яго абставінаў асуджаны цягам некалькіх дзён блукаць па незнаёмым горадзе. Нягледзячы на тое, што прычыны ягоных «пакутаў» наўпрост не звязваюцца з містыкай ці інфернальнасцю, па меры разгортвання сюжэта чытачу становіцца ўсё больш няўтульна ў свеце, дзіўнасць якога ўкаранёная ў даведзенай да крытычнага максімуму абыходкавасці. Вось і спадарыня С., гераіня апавядання В. Такарчук «Прачынайся, ты забіты» (пер. Г. Пазюк), не здзяйсняе экзальтаваных уцёкаў з рэальнасці будзённай у рэальнасць літаратурную. Перамяжаючы руцінную хатнюю работу з чытаннем дэтэктыўнага рамана, у якім залішне доўга, як ёй падаецца, нічога не адбываецца (то бок ніхто не памірае), С. «курсіруе» з жыцця ў літаратуру, наводзячы «парадак» і ва ўласным доме, і ў дэтэктыўным сюжэце — і, здаецца, зусім не здзіўляючыся, што літаратура пачынае *вызначаць* яе жыццё.

У сваю чаргу, засведчаная ў творах «Маленькая пухнатая сьмерць», «Вада» (пер. Г. Пазюк) своеасаблівая абыякавасць аўтара да стылёвых эксперыментаў (у духу найноўшага «арнаменталізму» — гэткага літаратурнага *hi-tech*'а) вынікам мае зусім не традыцыяналісцкі аповед. Е. Сасноўскаму, як і В. Такарчук, удалося надзвычай арганічна спалучыць постмадэрны па сваёй сутнасці змест (даследаванне свету як хаос-

маса) з рэалістычнай формай яго адлюстравання, якая пастаянна самаабнаўляецца.

Зборнік «Дваццаць польскіх апавяданьняў» уключае і творы, звернутыя не столькі да сучаснасці, колькі да гісторыі яе станаўлення. Погляд я-герояў у апавяданнях Я. Вайса («Карані»; пер. Л. Баршчэўскага), П. Гюле («Першае каханьне»; пер. С. Мінскевіча), Е. Пільха («Крышку пра рукі, якія...»; пер. А. Пяткевіча), С. Хвіна («Кароткая гісторыя аднаго жарту»; пер. М. Мартысевіч) скіраваны ўглыб іх *асабістай* гісторыі, у якой — з цягам часу — тыповае ўжо немагчыма адасобіць ад унікальнага, рэальнае — ад уяўнага. Як выствятляецца, розніца паміж тым, як бачыцца ўласнае дзяцінства канкрэтнаму чалавеку і чалавецтву ў цэлым, не такая ўжо істотная. У абодвух выпадках маем справу з памяццю пра «час снабачанняў», з рэальнасцю Міфа:

«Мой бацька змрочна і бяз жартаў лунаў у паветры, зь ім не адбывалася ніякіх фізычна-птушыных метамарфозаў, ён проста быў ад'юнктам Горнапрамыслова-мэталюргічнай акадэміі, які ўмеў лётаць. <…> Бацька быў гістэрычным і агрэсіўным пацыфістам і ніколі не дазваляў мне мецць нават вадзянога пісталета, ня кажучы ўжо пра штосьці такое страшнае, як пісталет, які страляе коркам» (Е. Пільх. *«Крышку пра рукі, якія...»*).

У гэтым часе нават дзівакі, падобныя да Старога Кубіцы Е. Пільха, падаюцца вобразамі не тыповымі, але архетыповымі, бо нават калі памяць пра іх справы будзе сцёртая, іх словы асуджаныя на вечнае жыццё: «…малітвы Старога Кубіцы з прычыны яго досыць вядомай косназыкасьці былі сапраўды несьмяротныя, бо ж фраза: "Хлеба нашага штодзённага і таго-сяго дай нам, Божа" — ёсць несьмяротная фраза» (*«Стары Кубіца і цемра»*; пер. А. Пяткевіча).

Для герояў апавядання С. Хвіна «Кароткая гісторыя аднаго жарту» гісторыя і асобнага чалавека, і нават цэлага народа наўпрост залежыць ад… гульні словаў, дакладней, ад словаў, што гуляюць лёсамі людзей: «Сувязь са словам не была тут укарэненая глыбока ў душы — не ў слове палягала наша сапраўднае існаваньне. Слова было хутчэй насуперак

існаваньню — бо калі б ты сказаў штосьці ў недарэчным месцы ў недарэчны час, то мог бы раптам стаць кімсьці абсалютна іншым». Развіццё быційнага «сюжэта» забяспечваецца тут не рухам ад бяздзеяння да дзеяння — і наадварот, але суперніцтвам слова і маўчання:

«І я пачынаў разумець, што там, на аддаленых раўнінах, дзе сьнег выпадаў у канцы лістапада і ляжаў без усялякай адлігі да красавіка, людзям ішлося не пра маўклівую самоту, надзьмутую і пагардлівую альбо зацюканую і злую, а пра супольнае смакаваньне маўчаньня, уласна, смакаваньне маўклівай супольнай прысутнасьці, якая варшавякаў (і мяне) раздражняла, бо яны хацелі руху, нейкага ўзаемнага падштурхоўваньня і пабуджэньня словамі, а тут зусім гэтага не было, аднак адсюль не вынікала ніякай нуды маўчаньня, людзі проста маглі быць разам і маўчаць, — і ў гэтым маўчаньні ім было цікава».

Апавяданне С. Хвіна, апошняе ў зборніку, асацыятыўна вяртае чытача да першага твора кнігі — аповеда С. Бараньчака «Кант» (пер. П. Рудкоўскага). Размова, натуральна, не пра падабенства сюжэтаў ці манер пісьма, але пра сканцэнтраванасць аўтараў на спробе суаднесці агульназначнае і асобаснае, адшукаць раўнавагу паміж універсальным і ўнікальным. Асветніцкая місія Ежы Гурнага, які прыехаў з Варшавы ў Млаціцы чытаць у Доме культуры даклад пра неабходнасць этычнай адказнасці, не можа быць выкананая — у канкрэтным месцы, дзе інтарэсы мясцовых уладаў, прыватныя зацікаўленні і антыпатыі ўтвараюць сапраўдную лінію абароны, што адгарадзіла местачкоўцаў ад знешняга свету. Пэўнае суцяшэнне герой С. Бараньчака знаходзіць у іроніі: «З усіх гарадзкіх памкненьняў засталася толькі педантычная бель паласы пасярод асфальту, якая была дзе-нідзе выведзеная з раўнавагі бесклапотна параскінутымі конскімі яблыкамі». Аднак іронія не ратуе яго ад праўды жыцця: збіты на горкі яблык доктар Гурны, лежачы нерухома на прамерзлай зямлі, чуе зычлівы загад: «І не наважвайся больш прыязджаць сюды, гаўнюк!» — і, нават не расплюшчваючы вачэй ведае, «*што* ён убачыць перад сабою»...

Аценіць якасць перакладаў, ведаючы мову арыгінала ў зручным для выхаванцаў савецкай школы фармаце «чытаю і перакладаю са слоўнікам», складана, але, бадай, магчыма — калі засяродзіцца не на літаральнай адпаведнасці арыгіналу і перакладу, а на рэінкарнацыі ў перакладной версіі «духу» твора. На мой погляд, з майстэрствам перакладчыкаў, якія бралі ўдзел у выданні зборніка «Дваццаць польскіх апавяданьняў», могуць супернічаць толькі праніклівасць укладальніка, які здолеў на адносна сціплай плошчы размясціць «усіх» і «адразу» — і «альтруізм» выдаўца, які гэтую сустрэчу… падтрымаў матэрыяльна.

2008

Простае нечалавечае шчасце

Формула натхнення «пішу пісьмо — рука дрыжыць, гляджу ў акно — свіння бяжыць» сёння, як сведчыць мастацкая практыка, мусіць уважацца ледзьве не за «канцэпцыю» індывідуальна-творчага стылю, што — як ні парадксальна — з аднолькавай верагоднасцю (і поспехам) можа належаць і апалагету «іерагліфічнай», наўмысна ўскладненай славеснасці, і сучаснаму Сімпліцыю Сімпліцысімусу — фанату літаратуры «найпрасцейшай простасці».

За невялікім выключэннем, выштукаваны пафас нашых спланаваных/справакаваных дыскусій абрынаецца на галовы публікі рытмічна-паўтаральнымі ўдарамі чыгуннай «бабы»: «СПАДАБАЛАСЯ» — «НЕ СПАДАБАЛАСЯ», «ЦІКАВА» — «НЕ ЦІКАВА», «ЗАЛІШНЕ ПРОСТА» — «ДУЖА СКЛАДАНА». Асабліва бянтэжыць нязломная «ўніверсальнасць» аднаго «крытэрыя» ацэнкі літаратурнага твора, які ў айчынным культурным кантэксце спакваля набывае статус ***прысуду****: «ЗРАЗУМЕЛА»(тут: ‘выдатна’, ‘па-нашаму’, ‘класічна’ і да т. п.) — «НЕ ЗРАЗУМЕЛА» (у нас: ‘дрэнна’,‘прэтэнцыёзна’, ‘антынародна’, урэшце). Такім чынам, у залежнасці ад «зразумеласці» альбо «незразумеласці» — напрыклад, філола-*

гу-медыявісту (спецыялісту па Сярэднявеччу) і прадстаўніку дзяржаўнага санітарна-эпідэміялагічнгага нагляду, — «Боская камедыя» Дантэ ў нас магла б быць прызнаная і «шэдэўрам», і «антынароднай каламуццю».

Прынцыповая шматзначнасць мастацкага вобраза як формы спасціжэння быцця абумоўлівае немагчымасць інварыянтнага «прачытання» любога твора. Таму здольнасцю без асаблівых ваганняў выносіць адназначныя «прысуды» (і аўтару, і тэксту) валодае, бадай, толькі той, хто не зведаў альбо ўнікнуў ***самоты*** *(што жывіцца, паводле Эклесіяста, якраз мудрасцю, ведамі). Словам, шчасце ёсць!*

Верагодна...

Філіп САЛЕРС. Манія страсці
Раман / Пер. з франц. А. Смірновай.
СПб: ООО «ИНАПРЕСС», 2003.

Ці варта чакаць ад пісьменніка, перакананага, быццам «любы тэкст узнікае на скрыжаванні многіх тэкстаў, перачытваннем, акцэнтаваннем, кандэнсацыяй, перамяшчэннем і паглыбленнем якіх ён і з’яўляецца», *празрыстасці* ці *зразумеласці*? Бадай, варта. Але — адмысловых.

Француз Філіп Салерс, тэарэтык і практык «новага новага рамана», «*пісьменнік-крытык*», стаўся ўрэчаўленнем мары колішніх «культурных рэвалюцыянераў», што згрупаваліся ўвесну 1960 года вакол трыбуны постструктуралістаў — часопіса «Тэль кель». Яшчэ ў 1965 годзе ён напісаў празаічны твор «Драма», што змусіў Ю. Крысцеву прызнаць тэкст узорным для сучаснага стану літаратурнага «разрыву», а Р. Барта прызнацца: «Толькі пісьменнік здольны “Драму” чытаць». Амаль чатыры дзесяцігоддзі мінула, а сп. Салерс усё яшчэ з імпэтам удзельнічае ў задоўжанай змове аўтараў супраць чытачоў — і з асалодаю пра тое разважае ў рамане 2000 года «Манія страсці». «Разбуральныя мэты» гэтай змовы звязаныя, верагодна, з тым, што чытач міжвольна (а можа і гвалтоўна) уцягваецца ў «закадзіраваную размову», аблытваецца цытатамі з тэкстаў, (часта) незнаёмых і (у розных сэн-

сах) *недаступных* яму. Раманіст клапатліва хутае «сааўтара» ў стракатую «коўдру» аповеда: счэплены — «на жывую нітку» — з *выпадковых* «лапікаў» (урыўкі з «Дзяржаваў ды імперый Месяца і Сонца» Сірано дэ Бержэрака знітаваныя тут з кітайскімі гексаграмамі «Кнігі перамен») — тэкст робіцца празаіку *родным*; у сутыкненні і спароўванні *чужога* (дадамо «драбок часу, вялікія квадраты прасторы») нараджаецца *сваё*. Нечакана.

Вонкавы сюжэт рамана складае гісторыя адносінаў, не роўная «гісторыі кахання», Доры Вейс (сорак гадоў, адвакат, удава вядомага кардыёлага, маці васямнаццацігадовай дачкі) і спадара Х. (дваццаць восем гадоў, карэктар у навуковым выдавецтве, асоба «асацыяльная», але з вялікімі літаратурнымі амбіцыямі і схільнасцямі да рэвалюцыйнай дзейнасці). Зрэшты, сама наяўнасць гэтай *квазіфабулы* падаецца толькі прыхамаццю раманіста, паблажліва-пачцівым «ушанаваннем» жанравай архаікі: з усіх сюжэтных элементаў маецца толькі *завязка* — першае сутыкненне (фізічнае, так бы мовіць) дзеючых сіл, што абумоўлівае кірунак твора; чытача пазбавілі не толькі *развіцця дзеяння*, але і законных *кульмінацыі* з *развязкаю*, не гаворачы пра *эпілог*. У падобных выпадках варта быць пільным — і з самага пачатку зазіраць у фінал твора, дзе спагадлівы раманіст, прыкрываючыся «нясціплымі» кітайцамі з іх мудрасцю, чытача, што дапяў да апошніх старонак, адносна далікатна пасылае... у бясконцасць новых блуканняў: «Калі адкрываеш яе, гэтая кніга запаўняе ўсю прастору ва ўсіх яе кірунках, калі закрываеш, яна сціскаецца і хаваецца ў сваю таямніцу. Яе смак невычарпальны, тут усё правільна і ісцінна. Добры чытач, што даследуе яе дзеля свайго задавальнення, знаходзіць шлях да яе; з гэтае пары, да канца сваіх дзён, ён будзе ёю карыстацца, але ён так ніколі і не здолее дайсці да канца».

Сапраўдная «эпічная» дзея ў «Маніі страсці» разгортваецца ў аўтарскім *хаосмасе*, ва ўлонні якога сюжэтам можа стацца ўсё (і нават нічога, нішто): «Паводле аднаго кітайскага выслоўя, існуюць пісьменнікі, чыё пяро ніколі не натрапіць на свой сюжэт, існуюць і тыя, чыё пяро знаходзіць

яго час ад часу ці нават заўсёды. Але ёсць пісьменнікі, іх няшмат, якія яшчэ да таго, як возьмуць сваё пяро, пасля таго, як яны яго ўзялі, і нават калі яны яго не краналіся зусім, заўсёды прыдбаюць свой сюжэт». Ф. Салерс належыць да апошняй катэгорыі творцаў. З аднолькавай саркастычнасцю ён прэпаруе сучаснае грамадства, існаванне ў якім нагадвае яму нейкі дурны тэлевізійны серыял («з аднаго боку — гвалт і дэструкцыя, з другога — хваля сантыментаў»), — і (шматпакутныя!) рэалістычныя раманы, што нібыта выконваюць чыста інфармацыйную функцыю («пена, прыблізнасць, шлак, рознага кшталту абмежаванні, сумненні, фрустрацыя, маленькія акенцы на гарышчы») і выглядаюць такімі ж «змрочнымі, грубымі, беспрасветнымі», як сама рэальнасць. Ігнаруючы неабходнасць улагоджваць чытача, аўтар з'едлівых філіпік вокамгненна «перакідваецца» ў пранікнёнага лаўца метафар («Нью-Йорк — гэта па сутнасці сваёй кантрабас, прастора наскрозь агучаная, смычок слізгае па паверхах — там ушчыкне, тут шчоўкне») — і маралiста («Прыгажосць — дасведчаная дабрыня. Пачварнасць — ганебнае невуцтва. Прыгажосць гэта розум болю, пачварнасць гэта бязглуздая хлуслівая падробка»). Нязменнаю, незалежнаю ад сюжэтных кульбітаў застаецца, бадай, аўтарава звычка падсумоўваць любы свой «доследяоў» афарыстычна-кароткім, але энергічным рэзюме, прычым большасць з іх паводле тыпу пафасу набліжаецца да дыягнастычнага заключэння ці нават некралога: «Усё кепска, што добра заканчваецца. Бо пачынаецца ідылія»; «Права на адсутнасць сэнсу павінна быць галоўным з усіх правоў чалавека, а другім, пажадана, мусіць стацца права не быць ім».

Чуйны (г. зн. не забранзавелы ў «шчасці» ўласнай беззаганнасці) чытач у пэўным сэнсе сапраўды перастае быць самім сабою, бо воляю аўтара «Маніі страсці» становіцца крыху богам: падобна Пратэю, мусіць «мімікрыраваць» пад зменлівы мастацкі ландшафт — і тым *нібыта* перамагае свет, што не хоча выгінацца пад яго. І гэта вам не «дурніцай» чыгуннай лупіць направа-налева; тая яшчэ работа — быць богам.

Эрленд ЛУ.
Лепшая краіна ў свеце.
Раман / Пер. з нарвежск. І. Страбловай. —
СПб: «Азбука-классика», 2004.

Сённяшнія складальнікі анатацый да патэнцыяльных (як падаецца выдаўцам) бестселераў — геніі «культурнага лахатрону». Так, на вокладцы чарговай кнігі трыццаціпяцігадовага пісьменніка Эрленда Лу панегірычныя вытрымкі кшталту «гэта самы варты, разумны, чалавечны раман, якім толькі нарвежская літаратура магла сустрэць новае тысячагоддзе» ўмацоўваюцца бадзёрым пераказам «фабулы» (дзе галоўнае — не сэнс, але шматабяцальнасць). І чытач (асабліва з катэгорыі тых інтэлектуалаў, што «мысляць» з зайздроснай рэгулярнасцю — хвілін па пятнаццаць у дзень, пасля вячаровага мацыёну) непазбежна трапляе ў пастку. Калі нехта Ларс Янсэн упэўнены, быццам «сваім новым раманам Лу пацвярджае, што знаходзіцца ў авангардзе сучаснай прозы», — мусім адпавядаць еўрапейскаму ўзроўню. Анягож!

Калісь маё знаёмства з другім раманам спадара Лу «Наіўна. Супер» (1996; дэбютны — «Ва ўладзе жанчыны» — выйшаў у 1993-ім) пачалося з разгубленасці, а ўганаравалася захапленнем. Першапачатковая «эмоцыя» была выкліканая так і няздзейсненым чаканнем таго, што аўтар хоць неяк адкрые таямніцу: навошта ён на працягу не адной сотні старонак старанна занатоўваў «пашавольванні» — пакутліва аднастайныя — мазгоў я-героя, «уюнашы», што, здаецца, прагнуў толькі таго, каб ягоная лянота шанавалася навакольнымі ў якасці дэпрэсіі. Фінальнае «пачуццё» межавала з эйфарыяй: трэба ж так ускочыць на хвалю, каб «аўтаматычнае пісьмо», чый тайнапіс, бадай, уважала б за марнатраўства нават інфузорыя (калі б была хоць крыху адукаваная), узвесці ў ранг эстэтычнага адкрыцця!

Кажуць, раман «Наіўна. Супер» зрабіў нарвежца культавай постаццю. Тады «Лепшая краіна ў свеце» (арыгінальная назва твора — «Факты пра Фінляндыю» — мабыць, падалася выдаўцу залішне бясколернаю) канчаткова зробіць з

яго гуру/апостала, і будуць яго да страты прытомнасці шанаваць вернікі, для якіх *гуманізм ёсць прымітывізм*, дэкараваны глыбакадумнасцю (вылучанае можна чытаць у розных кірунках).

Дарэчы, сам раман можа выконваць функцыю «свяшчэннай кнігі» для вытворцаў і спажыўцоў любога «культурнага сурагату». Чарговы я-герой шчыра, старанна, *скрупулёзна* («Кампост, падумаў я. Вясной многія пачынаюць думаць пра кампост. Я ў гушчары гэтага паху, так што не магу пра яго не думаць») «высноўвае» хроніку сваёй працы над рэкламнай брашурай пра Фінляндыю, якая павінна прымусіць нарвежцаў трызніць падарожжам у гэтую (па законах жанру — «лепшую ў свеце») краіну.

На пачатку твора ўражваюць выключнай (для аўтара пуцевадзіцеля) сціпласцю веды «брашурыста»: «У Фінляндыі ёсць Лаці, дзе катаюцца на лыжах... Яшчэ там ёсць тысяча азёр і Ян, вялікі Сібеліус, і дызайн; дызайн, бадай, на першым месцы; і “Нокія”... І яшчэ ў фінаў ёсць “Калевала”. Д’ябал, вядома ж, “Калевала”! Старажытны эпас, здаецца, ці як яго там. Я бачыў па тэлевізары... Вунь колькі ўсяго я ведаю пра Фінляндыю!».

Прыкладна пасярэдзіне чытацкага «маршруту» ўражваць пачынае нязломная вернасць героя аднойчы абраным маральна-эстэтычным арыенцірам:

— важны шлях, але не вынік («Мне не стае інфармацыі. Дзіўны парадокс – мне, чалавеку, што стварае інфармацыю, інфармацыі не стае! І тым не менш гэта так. Гэтую выснову я зрабіў пасля некалькіх дзён марнай пісаніны, думання і выкрэслівання»);

— і навошта ў тую дарогу выпраўляцца («Не люблю я паездкі, паездкі — гэта змены, гэта вада, вада цячэ»; «Дарэчы, пра ваду; пра ваду я, бадай, не буду згадваць у брашуры, бо вада, як вядома, азначае змены, вада — гэта калі ўсё цячэ, а я ненавіджу змены» і г. д.).

Напрыканцы рамана ўражвае ўжо цягавітая цярплівасць аўтара, які на працягу амаль трохсот старонак мусіў разважаць пра тое, як пішуцца **дзве** старонкі пуцевадзіцеля па

Фінляндыі, — і аптымізм ягонага героя, для якога «лепшы ў свеце пажар» той, дзе (разам з кватэрай выпадковых прыяцеляў) памянёныя дзве старонкі згарэлі.

Аднак калі згадваеш, што Эрленд Лу — не толькі «папулярны нарвежскі пісьменнік», але і *крытык* (як вынікае з рытуальнага рэкламнага «гімна» — таксама «папулярны» і «нарвежскі»), — сукупнасць уражанняў саступае месца падазрэнню: ягоныя раманы — гэта помста. *Проста дасканалая*: «прымітывістыя» перакананыя, быццам гэта злая пародыя на «мудрагелістых»; «мудрагелістыя» цешацца са з'едлівага шаржу на «прымітывістых».

Бывае ўсё ж шчасце агульнага паразумення.

Рэзюмэ.

«Чалавек сацыяльны», як правіла, *інтуітыўна* адчувае, што абсалютная шчырасць мяжуе з ідыятызмам.

«Чалавек літаратурны», як правіла, мусіць *на ўласнай скуры* адчуць раскошу адчужанага *неразумення* («ДУЖА СКЛАДАНА») і выгоды паблажлівай праніклівасці («ЗАЛІШНЕ ПРОСТА»). Што савой аб пень, што пнём па саве — нязменным будзе вынік і набыццё living рознабаковага жыццёвага вопыту.

2005

ЗМЕСТ

Літаратурна-мастацкае выданне

ШАЎЛЯКОВА Ірына Леанідаўна

САПРАЎДНЫЯ ХРОНІКІ ПОЎНІ

артыкулы і рэцэнзіі

Рэдактар *Ц. В. Чарнякевіч*
Мастак *А. В. Пазняк*
Камп’ютарная вёрстка *Л. В. Касцюкевіч*
Стыльрэдактар *В. А. Аляксеева*

Падпісана ў друк 09.03.2011. Фармат 60×84 1/16.
Папера афсетная. Афсетны друк.
Ум. друк. арк. 10,7. Ул.-выд. арк. 9,13. Тыраж 800 экз. Заказ .

Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Літаратура і Мастацтва».
ЛИ 02330/0494044 ад 03.02.2009.
Вул. Захарава, 19, 220034, г. Мінск.

Адкрытае акцыянернае таварыства «Красная звезда».
ЛП 02330/0494160 ад 03.04.2009.
1-ы Загарадны завулак, 3, 220073, г. Мінск.